UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00314472 2

Brachart, Adolphe
Pour interpreter un
personnage

PN
2061
B67

ADOLPHE BRACHART

Directeur-technique de l'Académie des Hautes Études Scéniques

▼ ▼ ▼

= Pour = interpréter = un = personnage

Accompagné de nombreuses anecdotes sur le jeu scénique des plus illustres comédiens français.

PRIX : 2 FRANCS

LIBRAIRIE THEATRALE

— E. LELONG —

33, Rue des Pierres, 33

— BRUXELLES —

1914

Pour interpréter un personnage

ADOLPHE BRACHART

Directeur-technique de l'Académie des Hautes Études Scéniques

Pour interpréter un personnage

Accompagné de nombreuses anecdotes sur le jeu scénique des plus illustres comédiens français.

PRIX : 2 FRANCS

LIBRAIRIE THEATRALE

— E. LELONG —

33, Rue des Pierres, 33

— BRUXELLES —

1914

PN
2061
B67

Ouvrages du même auteur :

Précédemment parus :

Traité de diction expressive . . . . . fr. 2.00
Traité de mise en scène 2.50
L'Art de se grimer (Illustré) 1.25
Pour interpréter un personnage 2.00
Comment on organise une tournée 1.50
Machinerie scénique (Illustré) 1.00

Paraîtront ensuite :

Guide pratique du comédien . . . . . .
Le Syndicalisme au théâtre, le théâtre coopératif et le théâtre social . . . . . .
Le théâtre démontable . . . . . .

Adaptations scéniques :

Par Dignité, 2 tableaux . . . . . .
La Société Future, 1 acte . . . . . .

A

M. Lucien Guitry

en témoignage de mon admiration.

A. B.

Introduction

Pour compléter notre cours d'art théâtral dramatique, lequel comprend la diction, la mimique, la mise en scène et le grimage, nous allons étudier maintenant le travail du comédien, depuis la lecture d'une œuvre jusqu'à sa représentation.

Je vais essayer de faire franchir au lecteur, toutes les étapes de cette route pour montrer comment on étudie, on compose, on interprète un personnage.

Que signifie cette expression : interpréter un personnage? Elle englobe l'action et le jeu des artistes, c'est-à-dire leur dialogue, leur mimique et tous les mouvements qu'ils doivent exécuter sur le plateau scénique.

Prenons donc le travail à son début. Quand l'auteur a lu sa pièce, chaque artiste reçoit son rôle et l'emporte chez lui ; il a hâte de le relire, de retrouver les sensations, les émotions qu'il vient d'éprouver à la lecture, de fixer dans son esprit les effets qu'il a entrevus!

Chaque acteur apporte au théâtre sa personnalité, son originalité, son tempérament ; c'est le metteur en scène qui lie, qui fond tout cela, pour en faire un ensemble, amener l'œuvre à sa plus haute perfection en ce qui regarde l'action, la plastique, l'harmonie générale.

Si l'on songe à ce qu'il faut de méthode pour analyser la psycho-physiologie d'un personnage, puis pour l'habiller, le maquiller et enfin, le faire vivre devant les yeux du public, on conviendra qu'il est nécessaire de posséder un guide qui vous initie à ce genre de labeur, dont les résultats sont difficiles à atteindre.

Les débutants trouveront donc, ici, des renseignements utiles qui leur épargneront les difficultés qui surgissent toujours au dernier moment.

ADOLPHE BRACHART.

Dénominations professionnelles

Acteur, Artiste, Comédien, Artiste dramatique

Ces diverses dénominations ont été le sujet de fréquentes controverses. Quelles sont les différences qui existent entre elles, les rapprochent ou les séparent?

Le mot *acteur* s'applique à celui qui joue un rôle dans une pièce et qui contribue à son action.

Quand on dit d'un acteur qu'il est *artiste*, on veut signifier qu'il est passé maître dans l'art de s'habiller et de se grimer, ce qui indique chez lui quelque affinité avec le peintre.

Dire d'un acteur qu'il est *comédien*, c'est faire entendre qu'il excelle dans tous les genres à la fois, qu'il peut jouer indifféremment le classique et le moderne, les héros de Racine et ceux de Victor Hugo, les personnages de Molière et ceux de Georges Courteline.

Mais une dénomination générique rapproche et s'applique à l'ensemble même de la profession : c'est celle d'*artiste dramatique*.

Comme on le voit, il ne faut pas trop presser ces distinctions, dont les nuances se confondent, le plus souvent, dans la conversation ordinaire.

Des qualités spéciales aux différents genres dramatiques : comédie, tragédie, drame

Il importe avant tout de discerner le genre dramatique d'après nos dispositions physiques, morales et intellectuelles.

Comédie. — La comédie étant un tableau en action de ce qui se passe dans le monde, il faut avoir, pour ce genre, une disposition spéciale à l'imitation : elle suppose la réflexion poussée jusqu'à l'esprit d'observation.

Pour jouer la comédie, il faut être apte à saisir les nuances les plus fines, les plus délicates, celles qui restent souvent inaperçues de l'acteur qui n'est pas appelé à devenir imitateur.

Tragédie. — La tragédie offre aux âmes tendres, aux imaginations exaltées, les moyens d'employer dignement des facultés qui, dans la vie privée, deviennent souvent des sources de malheurs réels.

Pour la tragédie, une taille élancée convient particulièrement, surtout aux femmes. Des formes trop prononcées nuisent à la grâce, même dans la jeunesse. La beauté, dans ce genre, donne de très grands avantages; mais il exige surtout la noblesse des traits.

Il faut être d'une santé robuste. Nous ne conseillerons pas à une personne délicate de se hasarder à jouer la tragédie. Ce genre veut un long travail, joint à des dispositions naturelles toutes particulières. Si l'on désire jouer la tragédie, il faut, avant tout, consulter ses moyens. La tragédie est, en quelque sorte, à la comédie ce que les vers sont à la prose. Elle veut plus d'élévation d'âme; elle exige une diction plus soutenue, plus accentuée.

Le tragédien a besoin de quitter le cercle où il a coutume de vivre pour s'élancer dans la haute région où le génie du poète a placé, revêtus de formes idéales, des êtres conçus dans sa pensée, ou que l'histoire lui a fournis agrandis déjà par le recul des siècles. Il faut que l'interprète conserve à ces personnages leurs grandes proportions, et qu'en même temps il ramène leur langage élevé à des accents naturels, à une expression vraie; c'est ce mélange de grandeur sans enflure, de naturel sans trivialité, c'est cet accord de l'idéal et de la vérité qu'il faut atteindre et qui est la difficulté dans la tragédie.

La dignité, la grâce et l'élégance réunies, constituent au théâtre, ce qu'on appelle la noblesse de l'attitude et du maintien; on peut posséder cette qualité ou l'acquérir sans avoir la beauté plastique qui résulte de la régularité des traits. Ces deux qualités ou ces deux nuances qui concourent à en former une, sont, dans la tragédie, une nécessité. Sans elles, il est impossible à l'acteur d'imposer au public, et de lui persuader que c'est Agamennon, Mithridate, Phèdre ou Sémiramis qu'on lui fait voir ou entendre. Elle ne tiennent pas exclusivement à la beauté des traits et des formes; nous avons vu de très beaux hommes manquer de noblesse et de dignité en scène; nous avons vu des femmes grandes, bien faites, y avoir un air commun; en revanche, nous avons vu des hommes, petits et laids paraître nobles et dignes; des femmes, tout aussi peu favorisées de la nature, avoir l'air noble et imposant. La noblesse et la dignité tiennent donc plus à l'élévation de l'âme et à une certaine fierté de soi-même qu'à l'extérieur physique. Celui qui a de la dignité dans l'âme, a nécessairement un maintien digne, pourvu, du moins, qu'il n'ait aucune difformité; l'âme commandant à tout l'ensemble, quand elle s'élève au-dessus des petits intérêts et des banales passions, se manifeste dans toute la personne : les yeux, les gestes, les attitudes n'étant que les interprètes de

l'âme, donnent au corps, lorsqu'elle est mue par de grands sentiments, un aspect imposant qui inspire le respect, captive le spectateur : l'acteur disparaît sous le personnage qu'il représente. C'est la noblesse et la dignité personnelles que l'acteur tragique doit s'efforcer d'acquérir, ou plutôt de développer en lui; car c'est là, peut-être, ce qu'on peut le moins feindre; il n'y a point d'autre moyen de donner une véritable élévation à son ton et à ses manières, que d'élever très haut ses sentiments.

L'acteur doit s'attacher particulièrement à composer sa contenance, à donner à sa démarche l'air de supériorité qui convient aux héros et aux grands personnages qu'il est appelé à évoquer, que le maintien ne soit jamais affecté; l'acteur qui se sent gêné dans ses mouvements dessine mal son personnage. La noblesse est le caractère dominant de la tragédie; sans elle, les actions grandes et héroïques sont avilies ou détruites; mais il faut être noble avec aisance, car rien n'est moins noble que ce qu'on fait pour le paraître. La noblesse vient de la perfection du geste.

La majesté va beaucoup plus loin que la noblesse; aussi la voit-on plus rarement, quoique tous les jours il y ait des rois en scène. La majesté est la noblesse portée à un degré au-dessus de l'ordinaire; l'air imposant est un don de nature, mais cela ne suffit pas encore pour donner de la majesté. L'acteur qui sent combien la position de son personnage le met au-dessus de tous ceux qui l'environnent, et qui le fait sentir aux spectateurs est sûrement majestueux. Si l'on passe les bornes de la vérité dans les endroits où l'on veut être majestueux, on ne parvient qu'à se rendre ridicule et grotesque. Parfois, un seul mot, prononcé d'une certaine manière imposante, fera plus d'impression qu'un long discours rempli de véhémence; tel est le mot qu'adresse Agamennon à Clytemneste dans *Iphigénie en Aulide* (acte II) : « Obéissez! »

Quand on considère toutes les qualités qu'il faut pour former un véritable tragédien, tous les dons que la nature doit lui répartir, qui s'étonnera qu'ils soient si rares?

Drame.— Le drame est, pour certains acteurs, une véritable spécialité. L'un brille dans la comédie, et ne peut jouer la tragédie avec succès; tel autre réussit dans la tragédie et serait ridicule s'il voulait se montrer dans la comédie.

Nous croyons pouvoir affirmer que l'acteur doué d'un talent supérieur, ne trouve aucune difficulté s'il veut se montrer dans le drame qui, après tout, n'est autre chose que la nature prise sur le fait : il ne s'agit que de l'étudier, et le vrai talent peut se plier à tout. A notre avis, les acteurs d'un grand talent peuvent jouer la comédie, la tragédie

et le drame indistinctement : l'un ne peut nuire à l'autre, ces trois genres se prêtent un mutuel appui.

Du choix des emplois

Inutile de faire une classification ; il n'y a plus d'« emplois », dira-t-on. C'est absurde d'affirmer cela. Car s'il en était ainsi, un Galipaux pourrait jouer OEdipe-Roi et un Mounet-Sully, Gros-René!

Une Berthe Bovy tenir l'emploi de grande coquette et une Aimée Tessandier celui de jeune première.

Donc, après le choix du genre dramatique, il est non moins important de choisir avec tact l'emploi que l'on veut tenir. On appelle « emploi » une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, du côté de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à jouer cette catégorie de rôles.

Le timbre de la voix doit aider à déterminer « l'emploi » que l'on est apte à tenir. Nul n'ignore, en effet, que les voix, au théâtre, se décomposent, pour les femmes comme pour les hommes, en trois catégories :

1° Femmes : soprano, dugazon, contralto.

2° Hommes : ténor, baryton, basse.

Nous ne parlerons pas ici des ramifications que comporte chacune de ces différentes branches.

Ce sont là seulement, pour l'opéra, les timbres fondamentaux des voix. Faites un rapprochement et vous verrez que, pour la comédie et le drame, l'organe d'un jeune premier ne peut être utile à un troisième rôle, pas plus qu'un ténor ne peut remplacer une basse.

En effet, quel serait votre sentiment si vous entendiez une voix aiguë, toute faite de douceur, dire le rôle de Jacques des *Deux Orphelines* et une voix grave dire celui de Pierre dans la même pièce. Vous ririez, n'est-ce pas? Et vous auriez raison!

Il est également maladroit de croire que toutes les tailles sont bonnes pour interpréter tel ou tel personnage. Il serait sot, pour un acteur ne remplissant pas les conditions physiques nécessaires, de jouer un Sancho-Pança, c'est-à-dire un personnage petit et bedonnant ; et le même pourrait interpréter le rôle de Don Quichotte, grand et maigre.

Il a donc bien fallu, pour établir avec autant de précision qu'il est possible de le faire en pareille matière, la part de chacun, sérier les rôles analogues et constituer ce qu'on appelle des « emplois ».

« Ce qu'il faut éviter, dit M. Maurice de Féraudy, c'est que, dès la première phrase, le sourire ne soit provoqué par la différence ou la

disproportion entre l'acteur et son rôle. D'ailleurs, il y a dans toute pièce suffisamment faite, l'explication même des caractères et des types que l'on doit représenter; c'est donc simplement une question de physique et de moyens.

» Exemples :

» Jamais, au théâtre, un homme laid et petit ne doit essayer de paraître un héros; jamais un jeune homme, même grimé, surtout grimé! — ne doit jouer un vieillard — un aztèque, un homme gras et bien portant — et réciproquement.

» Jamais un artiste dont le souffle est court et la voix faible ne doit jouer un rôle qui exige de la largeur et des poumons. Jamais une dame âgée ou qui semble telle ne doit se risquer dans une jeune fille — et encore moins parler d'amour avec un être dont elle a l'air d'être la mère — à moins d'un ridicule voulu — jamais, quand on annonce un homme distingué, on ne doit voir entrer avec prétention un homme commun : jamais une bonne ne doit remplacer sa maîtresse, même quand celle-ci est souffrante.

» Jamais on ne devrait voir sur la scène des hommes se détester, se ruiner ou se tuer pour une femme que l'on dit belle et désirable et qui est simulée par une actrice laide et chétive; en un mot, on ne devrait jamais, malgré tout le talent possible, jouer un rôle dont on n'a pas à peu près le physique, la voix, les gestes et la tournure. »

» Même en disant très juste, dit M. Emile Mas, même en étant tout à fait charmante, une artiste ne peut réaliser l'incarnation parfaite d'un personnage si elle n'en possède pas avant tout la silhouette, l'allure, la voix, si enfin toutes ses facultés physiques et intellectuelles n'ont pas été assouplies à l'expression scénique des sentiments d'une créature de cet ordre, de cet état social, de ce caractère, de ce tempérament, de cette mentalité. Quand l'inflexion dit : oui, l'être tout entier de la comédienne dit : peut-être, pour parler comme Don César de Bazan. »

On crie à l'injustice, à la méchanceté même, lorsqu'on prend la liberté de faire observer que le physique d'un acteur n'est point d'accord avec son rôle.

Ce n'est pas sa faute, dit-on; mais c'est toujours sa faute de se charger d'un personnage qui ne lui convient pas, et de n'en avoir pas les qualités essentielles : figure, taille, âge, voix. Ce n'est pas non plus la faute d'un poète de faire de mauvais vers : il ne dépend pas de lui d'en faire de meilleurs, mais il dépend de lui de ne pas écrire quand il n'en a pas le talent!

Définitions caractéristiques

Le premier rôle

Type : Jacques, des *Deux Orphelines.*

Ce sont des rôles d'une extrême importance exigeant de ceux qui sont appelés à les remplir, avec les qualités du comédien proprement dit, l'étoffe, l'ampleur et l'autorité.

Les premiers rôles sont d'un caractère sérieux, souvent dramatique, parfois très pathétiques et ne peuvent être tenus que par un acteur exercé, instruit par l'expérience et brisé aux difficultés de son art.

Il y a aussi ce qu'on appelle le « grand premier rôle », comme Lagardère, du *Bossu*, qui réclame plus de puissance que le précédent.

Il y a également le « jeune premier rôle »; exemple : Armand Duval, de *La Dame aux Camélias*, qui doit avoir, bien que parfois atténuées, les qualités du premier rôle, la chaleur, la jeunesse, l'élégance, la beauté. Il peut être laid, malingre, estropié : Pierre, des *Deux Orphelines.*

Il y a encore le « premier rôle jeune », comme Claude, de *Cœur de Moineau.*

Enfin, il y a toujours ce qu'on appelle le « premier rôle marqué », emploi qui n'appartient guère qu'aux hommes, car, en ce qui concerne les femmes, les rôles rentrant dans cette catégorie ou s'en approchant, sont plutôt classés dans les « caractères ». Cette qualification de « premier rôle marqué » vient de ce que ces personnages sont âgés et ont des traits fortement marqués physiquement. On peut citer comme type de cet emploi Ruy Gomès, de *Hernani*, Saint-Vallier, du *Roi s'amuse.*

Rôles de composition

Première rôle grime tour à tour comique ou tragique.

Types : Shylock, du *Marchand de Venise;* Triboulet, du *Roi s'amuse;* Louis XI, de *Gringoire;* Chilon, de *Quo Vadis;* Rodin, du *Juif errant;* Fouché, de *Madame Sans-Gêne;* Jean Guenille, du *Portefeuille;* Lutz, de *Vieil Heidelberg;* Moriarty, de *Sherlock Holmès;* Saint-Guillaume, de *Chonchette;* Haps de l'*Asile de Nuit;* Monchablon, de *Miquette et sa mère.*

Parmi les artistes qui excellent dans cet emploi, citons : Firmin Gémier, Max Dearly, Armand Bour, Gabriel Signoret, Léon Lérand, Jean Jeanvier, Henry Desfontaines, Denis-Dinès.

Le Confident

Personnage subalterne, celui auquel les rois, dans les tragédies, font part de leurs secrets. Il est important de bien diriger les confidents, afin que, par leur discordance, ils ne détruisent pas l'ensemble et l'harmonie de la situation.

Il faut autant d'intelligence et de chaleur à un confident qu'à un premier rôle.

Les rôles de confident sont plus importants qu'on ne le pense. On peut s'y faire une réputation. Il est à craindre cependant que les confidents ne soient jamais bien joués, car l'acteur qui se sent assez fort pour attaquer un autre emploi, dédaigne celui-là ; et le comédien reste médiocre dans un genre plus élevé, tandis qu'il aurait pu être excellent dans celui qu'il a abandonné.

Le principal défaut des confidents est d'être rampants au lieu d'être respectueux. Cette manie corrigée donnerait beaucoup plus d'importance aux rôles de confidents, et concourrait puissamment à l'ensemble. Les confidents doivent éviter avec soin de mettre dans leurs rôles plus de prétention, de chaleur et d'intérêt qu'il n'en faut. Cette incompréhension des convenances dans chaque caractère dénote un défaut de jugement. Pour peu, néanmoins, qu'on voulût y faire attention, il serait aisé de concevoir, par exemple, que, tout dévoués que sont les serviteurs, si grand que soit leur zèle, quelque sensibles qu'ils puissent être au bonheur ou au malheur qui arrive à leur maître, ils ne sauraient jamais éprouver la même impression, ni le même degré de douleur ou de joie que si c'était pour un motif qui les concernât directement. En consultant bien son cœur, on sentirait qu'il n'est pas dans la nature d'être pénétré d'un événement qui nous est en quelque sorte étranger comme d'un événement qui nous touche à titre personnel.

C'est donc à tort que certains confidents ou confidentes viennent larmoyer ou se livrer à d'autres mouvements passionnés, à l'instar des héros ou des héroïnes de tragédie. Chacun doit modestement se renfermer dans les bornes indiquées par le caractère et la constitution du personnage, et n'y mettre que la dose d'intérêt qu'il exige.

« Voyez quel avantage, pour les acteurs chargés des premiers rôles, disait Marie Agar, quelle perfection d'interprétation, si les confidents savaient faire attention ? Plus de longueurs, plus de monotonie.

« L'action serait toujours soutenue, car les protagonistes, se sentant compris de leurs partenaires, seraient eux-mêmes supérieurs. On croit — à tort — qu'un rôle de confident n'est que du remplissage, une corvée; et cependant, où serait *Phèdre* sans OEnone, sans Panope même, qui vient annoncer la mort de Thésée? Voyez donc un Thésée trouvant, dans sa profonde douleur, une attitude et une physionomie pour écouter le récit de Théramène!

« Nous avons toujours vu les acteurs se cacher dans leurs draperies, de crainte de paraître froids ou ridicules... Cependant, où serait le ridicule, si ce père se pénétrait bien de l'horreur de la mort qu'il a demandée? Il suffirait de penser que le public n'existe pas, et d'écouter, en le disant soi-même, ce redoutable récit. Qu'un instant, frappé par cette affreuse nouvelle, Thésée se voile le visage pendant les premiers vers du récit, c'est bien; mais nous voudrions voir cette figure désolée et prête à châtier le crime, à venger son honneur d'époux et de roi. »

Le troisième rôle

Type : Don Salluste, de *Ruy Blas*.

Classe de rôles masculins qui forment un emploi difficile, souvent ingrat et qui réclame beaucoup d'habileté de la part de l'acteur: celui-ci doit sauver le côté odieux du personnage qu'il est appelé à représenter, et, tout en accentuant le caractère général, glisser plutôt qu'appuyer sur certains détails qui parfois feraient se cabrer le spectateur. Ce rôle, en effet, est caractérisé par la seconde appellation de « traître » qu'on lui donne souvent, dans le drame, ils acquièrent une grande importance.

Le sifflet du poulailler est le plus bel éloge qu'on puisse faire à un acteur chargé d'un personnage antipathique de drame. C'est de cette monnaie que se paie le vrai, le gros succès...

Le « jeune premier »

Type : Chevalier de Vaudrey, des *Deux Orphelines*. On dénomme ainsi : l'emploi du premier amoureux.

Dans un grand nombre de pièces, on trouve à la fois un premier et un second amoureux. Il va sans dire que ceux-ci ont moins d'importance que ceux-là; ce sont deux emplois distincts.

Les personnes nées sensibles devraient avoir le privilège de jouer les rôles de jeune premier ou de jeune première. Les personnes qui aiment,

sont plus aptes que les autres à tenir cet emploi. Pour peu qu'on soit instruit de l'histoire du théâtre, on sait que les scènes d'amour n'ont jamais été rendues si vivement que par des artistes sensibles. Puisque la disposition à la tendresse est une condition nécessaire pour jouer les rôles d'amant, il est évident qu'on ne doit pas se charger de ses rôles, si l'on a dépassé l'âge d'aimer.

« En réalité, disait Constant Coquelin, la beauté physique n'est indispensable que pour les jeunes premiers. Pour faire devant le public des déclarations d'amour et pour en recevoir, il faut être bâti de manière à ne pas tenter le sourire : être beau où le paraître. Car il y a une nuance : on peut le paraître, et ainsi attirer les cœurs, et ne pas l'être absolument. Delaunay n'avait pas le nez purement grec. Et cependant, qui a paru plus joli en scène? Il avait le charme : un je ne sais de quoi de jeune, de tendre, de léger, qui, je n'hésite pas à le dire, s'en est allé avec lui! Les jeunes premières suivent la même règle. Elles ne sont pas tenues absolument d'être belles : mais il faut qu'elles aient le charme. C'est ici le cas de rappeler le mot si juste de Victor Hugo à Mme Marie Dorval : « Vous n'êtes pas belle, vous êtes pire! »

Ainsi les amoureux doivent être beaux, comme Laferrière, ou le paraître, comme Delaunay.

«Il faut qu'ils soient de ceux que le public admet qu'on aime d'emblée et pour toujours, qui sont venus au monde aimés. »

Le « grand premier comique »

Emploi qui forme une classe de rôles ridicules tombant souvent dans la charge et la caricature. On l'appelle aussi « grime », parce que le personnage étant généralement un vieillard, l'acteur qui le personnifie en lui, est obligé de se grimer.

Types : Argante, des *Fourberies de Scapin;* Géronte, du *Médecin malgré lui;* Picard, des *Deux Orphelines;* Cocardasse, du *Bossu.*

Les comiques se divisent en trois emplois : les grands premiers comiques, les jeunes premiers comiques et les seconds comiques.

Le comique

Il s'agit de nous faire rire, non pas seulement avec le texte de l'auteur, par conséquent avec l'esprit d'autrui, mais surtout avec la mimique. Voilà pourquoi les comiques anglais sont supérieurs aux français. Il y a un comédien qui l'ait compris en France; c'est Max Dearly. Parce que le rire paraît plus facile à exciter que les larmes, parce que l'acteur y trouve une plus prompte récompense de ses

efforts, beaucoup de débutants croient qu'il est aisé d'exceller dans le comique, et choisissent cet emploi de préférence aux autres.

L'erreur est grande, et féconde en déceptions. Nous convenons que certaines bizarreries de la face, que la manière de prononcer les mots, peuvent avoir une puissance relative sur l'humeur du public; mais c'est à la condition que celui-ci se renouvelle assez souvent pour ne pas s'y habituer. Ceux qui n'ont, au théâtre, que de pareilles ressources n'iront jamais loin; l'un joue avec sa maigreur; l'autre avec son obésité; celui-ci avec sa haute taille; celui-là avec sa petitesse.

Assemblés, ils feraient peut-être un comique raisonnable, isolément, ils ne sont que médiocres.

Remarquez ceci qu'un comique doit être gai non seulement lorsqu'il joue dans un vaudeville et dit des plaisanteries, mais qu'il est encore obligé de faire rire, quand il joue dans un drame et parle de choses affligeantes.

Dans les moments de joie, un visage jovial et une façon de dire naturelle, suffisent pour soutenir la gaieté. Mais dans les moments de tristesse, comment s'y prendre pour faire rire? Il faut se garder de mêler au sentiment douloureux dont on est affecté aucun de ces traits qui élèvent l'âme et font plaindre celui que l'on voit dans le malheur.

Dans un rôle sérieux, la crainte, par exemple, doit être soutenue de cette fermeté qui, montrant un homme capable de supporter courageusement l'infortune, fait respecter la force de ces sentiments. Dans un rôle comique, au contraire, il faut y joindre l'expression de cette lâcheté qui avilit le malheureux, et nous fait rire de son désastre. Car, il faut prendre garde de ne point s'y tromper, ce n'est pas du malheur même que nous devons rire ou pleurer, lorsqu'il nous est étranger : l'un ou l'autre de ces sentiments naît en nous de la façon dont nous voyons supporter l'accident qu'on nous présente. Portons cette réflexion dans toutes les situations, et nous sentirons la différence des expressions sérieuses ou comiques, dans le même cas.

Le sang-froid est une des premières conditions à acquérir pour débiter des plaisanteries et provoquer le rire. L'acteur doit observer que, plus ce qu'il vient de dire est gai, moins il doit prendre part à l'hilarité. Rien n'est plus à éviter que de rire soi-même ou avec le public des plaisanteries que l'on débite ou de la situation comique du personnage qu'on interprète; c'est un des plus grossiers contresens qu'on puisse faire; cette faute détruit l'illusion. C'est un principe général, pour les acteurs comiques, de réciter de la même manière dont ils parleraient hors du théâtre, s'ils étaient dans la situation où se trouve le personnage. Le comique a les plus grandes difficultés à vaincre, car il n'a pas, comme dans les autres genres, l'avantage d'observer ses personnages dans la vie : il lui faut créer. Il doit être

un bon mime. Il faut qu'il possède, au plus haut degré, le talent de l'imitation.

Généralement, cet emploi ne peut être tenu que par un acteur ayant du goût et du tact, car un comique est toujours entre deux écueils : celui d'être froid, de ne point exciter le rire, et celui de tomber dans la basse bouffonnerie.

L'acteur qui a donc choisi ce genre, doit savoir se garder des excès. Il faut saisir le côté plaisant des scènes de la vie, avoir la connaissance parfaite des convenances. De plus, une grande audace est nécessaire pour ne pas craindre de reproduire, aux yeux du public, des caricatures qui, au premier abord, peuvent sembler exagérées et qui, pourtant, existent telles qu'on les montre sur la scène.

Enfin, vif dans la gaieté, original dans le comique, l'acteur doit être un véritable protée.

Le père noble

Types : Géronte, du *Menteur ;* le docteur, dans *Les Deux Orphelines.* Emploi dont le caractère est déterminé par son nom. Les pères nobles sont des rôles marqués qui demandent de la dignité et du maintien.

Les rôles de genres

Cet emploi n'appartient qu'aux hommes et exige de la part de celui qui est appelé à le tenir, un certain âge, de la tenue et de l'autorité. Les notaires, les huissiers, les commissaires de police, les hôteliers, sont des rôles de genre.

Voyons maintenant les rôles féminins.

Le premier rôle

Types : Hermione, dans *Andromaque ;* Marguerite de Bourgogne, dans *La Tour de Nesle.*

Pour les qualités, voir le « premier rôle » masculin.

La jeune première.

Types : Elise, des *L'Avare ;* Dona Sol, dans *Hernani ;* Henriette, dans *Les Deux Orphelines.*

Ce que nous avons dit des premiers rôles masculins s'applique exactement aux jeunes premières ; les deux emplois sont absolument analogues.

La grande coquette

Type : Célimène, du *Misanthrope*.

Enlevez à la femme la passion en lui laissant le désir de plaire, la raillerie hautaine, le joli persiflage, la coquetterie effrénée : vous aurez la grande coquette, emploi très brillant.

Pour le tenir, il faut être grande et bien faite, posséder la jeunesse, la beauté, le charme et une élégance innée.

Dans nombre de pièces, on trouve à la fois une grande coquette et une seconde coquette. Il va sans dire que les secondes sont moins importantes que les premières ; ce sont deux emplois distincts qui veulent être remplis par deux actrices.

La duègne

Types : La Frochard, des *Deux Orphelines* ; la Chouette, des *Mystères de Paris*.

Le mot duègne vient de l'espagnol « duena ». En effet, c'est du théâtre espagnol que nous est arrivé d'abord ce type de vieilles femmes, gouvernantes de bonne maison, dont les auteurs exagéraient le côté comique pour, à l'abri du ridicule, passer condamnation, sur les vices de ces mégères, qu'ils ne représentaient guère que sous l'aspect d'entremetteuses poussant à la débauche, dans un esprit de lucre, d'innocentes créatures qu'on leur avait confiées.

La mère noble

Type : Philaminte, des *Femmes savantes*.

Classe de rôles marqués qui appartient aux rôles de tenue, d'un genre sérieux et digne.

L'ingénuité

Type : Agnès, de l'*Ecole des Femmes*.

L'un des emplois les plus charmants et des plus brillants qui soient au théâtre. Suffisamment caractérisé par son nom, il appelle seulement cette remarque que l'ingénue est une toute jeune amoureuse, dont le

cœur s'ouvre à peine aux émois de la passion et conserve la candeur et l'innocence.

L'ingénuité doit réunir beaucoup de qualités : la grâce, la timidité, la décence, la pudeur. Il faut qu'en la considérant, le public rappelle ces deux vers de Zaïre :

> Elle est dans l'âge heureux où règne l'innocence :
> A sa sincérité je dois ma confiance.

La soubrette

Type : Dorine, de *Tartufe*.

La soubrette est un rôle comique et doit être confié à des actrices jeunes.

L'emploi des soubrettes, très varié dans ses allures, désire tantôt de l'autorité, tantôt de la grâce avec une sorte de rouerie délicate, et toujours de la franchise, de la verve, de la gaîté.

Douée d'une grande vivacité d'allures, d'un débit net et mordant, la soubrette rit à belles dents, a le verbe haut, se prépare à toutes les friponneries, est prête à se moquer des autres et d'elle-même, au besoin.

L'utilité

Emploi mixte. Les rôles entrant dans la catégorie des utilités forment plutôt une sorte de fonction qu'ils ne constituent un emploi véritable. Un emploi, en effet, comprend un ensemble de rôles caractéristiques, tandis que les utilités se composent de rôles de tout genre et de peu d'importance qui peuvent être joués par le premier venu ayant une bonne diction et une certaine habitude de la scène.

Bout de rôle ou panne

Expressions significatives, employées pour désigner tout rôle insignifiant ou mauvais, court ou long, peu importe, le rôle absolument accessoire et dont il n'y a pas un seul effet à tirer.

« Lorsque, il y a quelques années — après mon départ de l'Odéon — j'appartenais à la troupe du Gymnase, dit André Antoine, on monta *Les Demi-Vierges* et je fis partie de la distribution primitive. On m'avait confié le personnage du sénateur Le Tessier. Le rôle est insignifiant, vous le savez, quelques lignes à peine. L'auteur, mon ami

Marcel Prévost, avait cru tout d'abord devoir s'excuser auprès de moi.

— » A quoi bon? lui avais-je répondu. Ce qui m'arrive est fort simple et je ne songe ni à m'en étonner ni à m'en plaindre.

» Et, pendant quinze jours, je répétai mon personnage avec la plus grande conscience.

» C'est alors seulement que M. Albert Carré, mon directeur, me prit à part et me dit : « Mon cher, il y a eu erreur. Le public, en vous voyant paraître, croira tout de suite que le rôle que vous interprétez est important. Or, il ne l'est point. Il y aura confusion, malentendu. Vous êtes très gentil d'avoir accepté la corvée que nous vous avions prié d'accepter, mais c'est Janvier qui jouera.

» J'insistai auprès de Carré et je lui fis bien remarquer que c'était lui qui me retirait le rôle, que ce n'était pas moi qui le rendais! Acteurs ou actrices doivent accepter tous les rôles qui leur sont distribués. Comme acteur, j'ai prêché d'exemple. »

Le travail des répétitions

Rôles-coupures

Aux répétitions, chaque acteur doit avoir un crayon pour annoter son rôle, c'est-à-dire noter en marge certains détails de mise en scène : entrées, sorties, positions, passades, coupures, additions, modifications, qui peuvent se faire jusqu'à la répétition générale.

Du côté matériel, le rôle est représenté par une copie, en belle ronde, du dialogue que l'acteur est chargé d'apprendre. Ce rôle comprend en plus les répliques du partenaire, ainsi que les indications des jeux de scène, soulignés à l'encre rouge.

Parfois on reçoit une brochure imprimée, ce qui est préférable.

On doit s'habituer à respecter le texte qu'on interprète; c'est la moindre déférence due à l'auteur, le plus strict devoir envers le poète, qui, lorsqu'il emploie un mot, l'a cherché parfois longtemps et l'a préféré à d'autres, lui reconnaissant une valeur spéciale.

Cependant, certaines coupures peuvent être tolérées. Ainsi, nous pouvons, à la rigueur, supprimer dans le courant d'une pièce un personnage qui n'a que quelques mots à dire et fondre son rôle avec celui

d'un autre acteur. Cela se fait généralement en tournée afin d'atténuer les frais de troupe.

Nous pouvons faire des coupures également dans une scène trop longue, pour éviter la monotonie.

Parfois on supprime des scènes ou un tableau entier, afin de terminer le spectacle avant minuit... Ainsi au 5e acte de l'*Aiglon*, on supprime des tirades entières.

Des attitudes et des gestes

Un homme de qualité, en conversant avec son valet, loin de lui parler sous le nez, évitera de l'approcher et encore plus de le toucher d'une façon trop familière.

Lorsque l'acteur s'agenouille, il faut qu'il consulte certaines bien-séances ; le genou touchant le sol sera toujours du côté du public, pour que le geste ne soit point gêné ou coupé par le corps ; la position contraire intercepte une grande partie de l'action, tandis que la première ne fait rien perdre de l'ensemble de l'expression.

Pour ramasser un objet, si vous pliez les deux jambes à la fois, vous avez fatalement, pendant un instant, une vilaine posture, surtout pour une femme. Il faut procéder comme pour la génuflexion, c'est-à-dire laisser porter tout le poids du corps sur la jambe qui plie.

Les gestes doivent être réglés avec justesse et en rapport avec le mot. On ne doit jamais faire les gestes avec la main opposée au côté où se trouve le partenaire.

Chaque fois que, pour faire un geste, on n'a besoin que d'une main, c'est toujours celle qui se trouve vers l'interlocuteur qui fonctionne.

Il faut éviter de toucher familièrement les personnes avec qui l'on est en scène ; on le fait seulement quand le rôle l'indique.

Il n'est pas poli de dialoguer en face et trop près de quelqu'un au-dessus de soi. Il y aurait même quelquefois des inconvénients désa-gréables, à se parler ainsi de trop près et comme sous le nez.

Evitez soigneusement de mettre vos mains devant votre visage, excepté lorsque c'est exigé. On ne doit jamais cacher ses traits.

Il est bien évident que lorsque les bras se tendent pour repousser un objet terrible, ils se lèvent en raison de ce que la tête s'abaisse, ils veulent garantir, protéger ; par conséquent, ils sont tendus en avant ; mais, comme la terreur est une des plus belles expressions de la figure humaine, il ne faut pas la dissimuler, et l'on peut détourner la tête sans la cacher complètement au spectateur. Il faut avoir pour principes de ne jamais cacher l'expression de la physionomie ; celle-ci peut rester noble et belle dans les pires douleurs.

Les sages et les héros gesticulent très peu, parce qu'ils doivent avoir le talent de contenir leurs passions; on lit dans leurs yeux, et surtout on aperçoit à leur physionomie les affections qui les agitent.

Les acteurs chargés de rôles de rois ou de pères doivent être très sobres également, parce qu'un personnage ayant de l'autorité sur ceux qui lui sont proches, est certain d'être obéi d'un mot, d'un regard.

Ordinairement, faire un geste pendant qu'on nous parle est un manque de politesse; c'est couper la parole de celui qu'on écoute, cela ôte de l'intérêt à ce qu'il dit. Il faut montrer qu'on fait attention, exprimer de l'œil, des lèvres, de la tête. Quelquefois, l'auteur indique qu'on doit faire un geste. Ce sont dans les cas de surprise, d'étonnement, de colère ou d'indignation.

L'acteur doit bien se convaincre qu'il n'a pas le droit de se reposer un seul instant tant qu'il est en scène; il ne peut pas être un témoin indifférent; il fait partie d'un ensemble à l'harmonie duquel il doit apporter son concours.

Comment marcher en scène avec aisance

En principe, c'est la chose la plus difficile, comme la plus complexe à étudier. Savoir se tenir, entrer, aller, venir, s'asseoir, se lever, prendre une chaise, offrir une tasse de thé, sortir, exécuter les mouvements les plus simples qui se répètent cent fois par jour dans la vie réelle, devient à la scène toute une science.

Ce n'est pas assez de revêtir le costume du personnage; il faut encore savoir le porter et se mouvoir en scène, sans y paraître gêné et ridicule. Savoir tirer une rapière, frapper d'un poignard, porter un casque, une toque, un béret, un tricorne, un turban ou un chapeau à plumes; tourner la tête dans une collorette ou une fraise empesée; marcher chaussé du cothurne, de la poulaine, de la botte molle, de l'escarpin ou de la bottine; saluer et tenir son chapeau, geste qui varie suivant les époques, c'est-à-dire suivant les coiffures; se mouvoir avec une toge, une tunique, un pourpoint, une cuirasse, un habit brodé, un dolman; marcher enfin d'une façon naturelle avec l'attirail horriblement compliqué du plus mince costume et donner à sa démarche, à ses allures, à toutes ses manières, le caractère qui convient à chacun d'eux.

Un homme, en effet, n'arpente pas la scène de la même façon, lorsqu'il est habillé en marquis du moyen âge que lorsqu'il est soldat, en abbé, en matelot ou en vieillard; et une femme est obligée de se transformer selon qu'elle se présente en grande dame, soubrette, nonnette ou en travesti.

L'acteur doit avoir de l'aisance, se mouvoir en scène sans apprêt et sans gêne, s'y trouver comme chez lui, parler avec naturel, porter le costume avec facilité, marcher, gesticuler, rire sans que rien soit forcé, que rien vienne trahir un embarras quelconque. Seules, l'expérience et la pratique de la scène peuvent donner cette aisance si difficile à acquérir, et qui est d'autant plus précieuse qu'elle doit enlever au comédien tout sujet d'émotion, de distraction et d'inquiétude. Mais il ne faut pas que l'aisance dégénère en aplomb; autrement, l'acteur devient prétentieux et insupportable. L'assurance ne doit pas devenir de l'effronterie; mieux vaudrait alors l'embarras, la timidité, la gaucherie. Il ne faut pas pousser l'aisance jusqu'à jouer avec le public; ce qui fait oublier aux acteurs de jouer avec leurs interlocuteurs.

C'est surtout dans la comédie que cette liberté d'allures, de gestes, de mouvements, qui constituent l'aisance est indispensable. Elle n'est pas moins nécessaire dans le ton noble et élevé de la tragédie. Mais dans la tragédie, l'âme et la véhémence sont les qualités dominantes.

Des démarches caractéristiques

Dans les passades, la démarche du personnage doit toujours être en harmonie avec son caractère.

L'homme jovial a une démarche légère, alerte et vive; l'humble a une démarche timide, hésitante; un dignitaire, fier de ses titres, à une allure posée; le vaniteux, un air hautain; celui qui espère marche allègrement comme soutenu par l'espérance, tandis que le désespéré traîne les pieds et semble plutôt se rendre à la prison qu'obéir à son devoir; l'homme doué de volonté a une allure ferme et énergique; tandis que le paresseux et l'indolent ont la dégaîne de leur tempérament.

En marchant, les gens qui pensent regardent la terre; ceux qui ne pensent à rien regardent de côté et d'autre.

Une démarche rapide n'est presque jamais noble; elle l'est moins que jamais dans l'abattement et la douleur.

Il faut distinguer cependant un grand pas d'avec un pas ferme et tranquille.

Lorsque l'homme développe ses idées avec facilité et sans obstacle, sa démarche est plus libre, plus rapide, et continue davantage dans une direction uniforme. Quand la série des idées se présente difficilement, son pas se ralentit, s'embarrasse; et lorsqu'enfin un doute important s'élève dans son esprit, la démarche s'interrompt, l'homme s'arrête court.

Dans les situations où l'âme hésite entre des idées disparates, trouve partout obstacles et difficultés, lorsqu'elle ne poursuit chaque suite d'idées que jusqu'à un certain point, en passant rapidement d'une idée à une autre qu'elle abandonne également bientôt, alors la démarche est irrégulière, sans uniformité, sans direction déterminée; elle se coupe et se croise en tous sens.

Méthode rationnelle pour analyser un rôle

La connaisance intime de la pièce est surtout nécessaire pour guider l'acteur dans la composition de son personnage; presque toujours, son caractère est indiqué dans les autres rôles de la pièce, et souvent, d'une manière plus caractéristique que dans son propre rôle. Voici à ce sujet une anecdote que l'on rapporte sur Rachel.

Au lendemain d'un immense succès obtenu dans *Horace*, Rachel dînait chez Crémieux. On lui fit compliment de ses gestes et de sa diction. « Quelle merveilleuse pantomime, fit remarquer quelqu'un, au moment du : *Qu'il mourût!*

Rachel se pencha vers Crémieux et lui dit tout bas :

— Qu'est-ce que c'est que ça : *Qu'il mourût!*

— Chut, répondit Crémieux; silence, nous en parlerons plus tard.

Lorsque tout le monde fut parti, Crémieux lui demanda si, sérieusement, elle ne savait pas ce qu'était le fameux : *Qu'il mourût!*

— Mais non, je vous assure.

— Que lisez-vous donc quand vous étudiez?

— Mon rôle et mes répliques. »

Rachel ne se préoccupait pas de ce que disaient les autres personnages; le texte prononcé par ses camarades ne frappait même pas assez ses oreilles, pour qu'elle s'en souvint!

A la suite de cette aventure, Crémieux prit le parti de raconter à Rachel l'histoire des figures qu'elle incarnait. Mais ce n'est là qu'une anecdote...

Etablissons ici la méthode rationnelle de travail pour analyser un rôle :

1° D'abord, lire plusieurs fois la pièce afin de connaître l'époque, le pays, l'endroit, la saison et l'heure de l'action;

2° Puis, se rendre bien compte du caractère du personnage, ainsi que de son tempérament, de ses opinions, de son âge et de sa profession;

3° Ensuite, chercher le genre de débit (pour l'accent) et du caractère de la démarche;

4° Après, apprendre son rôle pour la mémoire;

5° Enfin, connaître la façon dont on habillera et grimera son personnage.

Pour être « dans la peau » du personnage

« Tout acteur doit être son propre instituteur, disait Talma. S'il n'a pas lui-même les facultés nécessaires à l'expression des passions, à la peinture des caractères, tous les conseils du monde ne pourront la lui donner! Le génie ne s'apprend pas! »

Donc, pour faire de véritables progrès et devenir digne du nom d'artiste, il faut être son propre professeur.

Pour cela, la première condition est d'étudier consciencieusement ses rôles, quels qu'ils soient, importants ou non.

« Les acteurs doivent se convaincre, disait Becq de Fouquières, que l'analyse psychologique est l'étude première, indispensable, sans laquelle tout reste livré au hasard de l'inspiration; qu'une fois l'état psychologique bien déterminé, les caractères physiologiques généraux doivent se déduire scientifiquement et qu'il reste encore un champ assez vaste à l'intuition et à l'observation personnelle pour rendre aux yeux des spectateurs, ces caractères généraux au moyen de traits et de caractères particuliers, variables en qualité et en quantité suivant l'intensité de la passion, suivant l'âge et le sexe, suivant le rang et le milieu social, suivant l'époque, la civilisation, la nature de l'événement, suivant la taille et le costume, etc.

» Quand nous sommes sous l'empire d'une émotion, nous nous trouvons dans un certain état psychologique, invisible puisqu'il est interne, mais qui se traduit immédiatement par un certain état physiologique correspondant, visible quand il est externe et détermine des mouvements musculaires, ou reconnaissable, s'il reste organique, puisqu'il donne lieu à des faits secondaires externes, tels que la pâleur ou la rougeur.

» Dans la nature ces deux états, étroitement conjugués, ne sont en quelque sorte que les deux faces d'un état unique de l'être. L'état physiologique n'est que la conséquence et la manifestation de l'état psychologique; et il serait, par exemple, absurde de concevoir une âme en fureur dans un corps dont les nerfs parfaitement calmes laisseraient les muscles inertes.

» Il n'en est pas de même au théâtre. La dualité complète. D'un côté, l'état psychologique du personnage, tel que l'a conçu le poète, état qui est la résultante d'autres états psychologiques antérieurs et la cause d'actes subséquents dont la succession constitue l'action;

de l'autre côté, l'état physiologique de l'acteur, l'état qui doit successivement se modifier, à mesure que l'action se développe, parallèlement à l'état psychologique du personnage. Ainsi l'état psychologique emprunte pour se transformer en état physiologique la personne physique de l'acteur; et l'état physiologique que traduit à nos yeux le jeu de l'acteur ne correspond pas à son propre état psychologique, mais à celui d'un être qui lui est étranger. Problème singulier à coup sûr, qui consiste à mettre d'accord l'état psychologique et l'état physiologique de deux états réellement distincts. Equation pour la résolution de laquelle il faut d'abord déterminer la valeur du terme psychologique et ensuite tirer la valeur de l'inconnue physiologique. »

« Bien comprendre n'est rien, exécuter juste, voilà le difficile, dit M. Albert Lambert père.

» Tout l'art du comédienest là.Grand art s'il en fut,quoi qu'on dise. Car les sentiments indiqués par l'auteur (tendresse profonde, amertume, colère, indignation, ironie, épouvante, etc.) doivent être exprimés « exactement » selon le caractère du personnage qu'on représente.

L'ironie d'un jeune homme n'est pas celle d'un homme expérimenté.

« La colère d'un gentilhomme ne peut pas être celle d'un bourgeois, d'un soldat, d'un ouvrier.

» Et il y a encore la situation à considérer. Où parlez-vous? A qui parlez-vous? De quoi parlez-vous? Il n'y a qu'à entendre un auteur lire sa pièce pour se convaincre de l'importance de l'art théâtral. »

Il faut varier le jeu de ses personnages

« L'artiste toujours le même, dit M. Tristan Bernard, circonscrit dans sa « manière », a vite fait de lasser le public. Le souci principal d'un comédien, dans l'intérêt de l'art et dans son propre intérêt, doit être de se renouveler. L'artiste qui se renouvelle doit procéder avec prudence, élargir petit à petit et sans en avoir l'air, l'enclos où il se trouve confiné et se modifier sans qu'on s'en aperçoive.

. . . . . .

» En somme, il ne faut pas que le public dise :« Il est toujours le même! »

» Mais il ne faut pas qu'il dise non plus:« Il n'est plus ce qu'il était!»

Il faut varier son jeu et n'être exactement le même dans aucun rôle, quoiqu'ils appartiennent tous au même emploi.

Il faut que, pour exprimer chacune des passions humaines, l'acteur ait vingt expressions variées.

Quand la comédienne que nous avons entendue hier dans *Phèdre* se fait reconnaître aujourd'hui dans *La Dame aux Camélias*, nous

en éprouvons un ennui, car l'illusion en souffre. Il en est de même quand, dans celui qui joue Figaro, nous retrouvons au premier pas, au premier mot, l'Annibal de *L'Aventurière*.

Chaque rôle nouveau est une nouvelle composition : c'est un caractère particulier ; il ne ressemble point aux autres : c'est un tableau neuf que le public attend de vous s'il a confiance dans votre talent.

Les compositions nouvelles augmentent assurément la réputation de l'acteur ; il n'a ni traditions, ni modèles : il crée.

Un acteur qui ne sait point composer ses rôles d'une manière originale est un copiste malheureux, on ne saurait lui donner le titre d'artiste.

Pour composer sans cesse des rôles, il faut, avec une imagination créatrice, de fortes études. Cependant ce travail est un bonheur, une jouissance que rien ne peut égaler. Tous les rôles doivent être tracés d'après nature.

Mais c'est ici que le tact et le goût deviennent nécessaires pour rectifier, modifier, quelquefois effacer ce qui pourrait blesser un public délicat. La vérité doit quelquefois être voilée.

Oserions-nous, à ce propos, rappeler une boutade de Préville, donnant une leçon à un jeune homme qui, probablement, manquait de ce goût nécessaire à toute composition? Ce commençant s'obstinait à dire un rôle nous ne savons comment : mais enfin Préville était fort mécontent et ne ménageait pas son élève.

— « Ceci, monsieur, lui dit un jour le grand artiste, est trivial, et tient de la nature des halles.

— Mais, monsieur, répondit l'élève, vous me recommandez d'être naturel!

— Oui, sans doute ; mais que de choses sont dans la nature, et que pourtant l'on ne montre pas! »

Nous nous reprocherions d'avoir rapporté ce petit dialogue, s'il ne nous avait paru propre à démontrer qu'il est un choix à faire, même dans tout ce qui est naturel, et nous avions besoin d'une autorité.

Ce qui est vrai pour la diction, l'est aussi pour le jeu scénique, pour la contenance, etc.

La perfection du comédien tient à la vérité de son jeu. Il ne faut pas confondre, cependant, la vérité avec le réalisme, ni le naturel avec le naturalisme.

La vérité, au théâtre, c'est le « vraisemblable ».

Dans l'action, comme dans l'interprétation, le « vraisemblable » suffit à la vérité.

La vérité, au théâtre, est donc relative, et c'est pourquoi le vraisemblable est accepté pour la vérité.

Quant à ce qu'on appelle la réalité ou la « vérité vraie », elle détruit l'illusion au lieu de la produire.

En effet, au théâtre, l'action, le sentiment, la passion, qui peuvent plaire par leur imitation vraie et naturelle, déplairaient dans leur aspect réaliste.

Ainsi, autant l'acteur qui imite bien le ton, l'allure, le parler d'un ivrogne, plaît au public, autant il lui déplairait de le voir réellement dans l'ébriété. Son ivresse véritable détruirait l'illusion qui résulte cependant de sa parfaite imitation.

De la mémoire

Il n'est point de défaut qui frappe tant le public que le défaut de mémoire, il n'en est point non plus qui le fatigue davantage ; il souffre toute la peine que l'acteur s'est épargnée en la négligeant. Rien de plus nécessaire, pour le succès d'un rôle, que la mémoire ; un rôle bien appris paraît bon, même s'il n'est que médiocre, et s'il est bon, il paraît excellent.

Point d'illusion possible sans une mémoire imperturbable ; les défaillances de mémoire détruisent immédiatement l'illusion et rendent l'action froide.

Le premier moyen pratique pour rendre l'action vraie, c'est de savoir à la lettre son rôle, d'avoir l'air de penser ce qu'on dit, et non de savoir ou de réciter un texte. Réciter, c'est répéter purement et simplement les mots retenus.

La sûreté de la mémoire donne de l'aisance, la vérité, le naturel. Pour cela, il faut que toutes les paroles soient liées entre elles, dans le plus grand ordre, et soient exprimées sans incertitude, sans efforts apparents, sans erreur, comme si elles provenaient d'une imagination libre, riche et féconde. Auriez-vous reçu de la nature cet heureux don de persuader et d'émouvoir, auriez-vous perfectionné votre talent par l'étude des règles ; vous ne seriez jamais un acteur de talent, si vous étiez souvent interrompu par les infidélités ou les hésitations de votre mémoire. Les spectateurs ne veulent pas avoir de mécompte de ce genre ; le plus grand succès s'efface et s'oublie dans un moment, si l'acteur n'accomplit pas avec bonheur la tâche qu'il a brillamment commencée.

Le rôle dont on est le plus content, c'est celui que l'on sait le mieux.

Méthode pratique pour développer la mémoire

N'attendez pas l'heure dernière pour étudier même les plus minces détails de votre rôle ; vous verrez que, lorsque les répétitions s'avanceront, il se trouvera toujours quelques petits accrocs dans votre mémoire ; il faudra les réparer tout de suite.

Nous retenons plus vite et plus longtemps les paroles chantées que les paroles dites, et les vers que la prose. Apprenez par cœur beaucoup de vers. C'est un merveilleux exercice de la mémoire.

La méthode la plus pratique pour développer la mémoire, c'est de lire phrase par phrase, puis, après avoir regardé sur la brochure la réplique des autres rôles, on cache son texte avec la main et on essaie de dire par cœur, bien ou mal, d'abord ce qu'on a lu ; ensuite, on regarde de temps à autre la brochure lorsqu'on ne se rappelle plus. Faites cet exercice avec l'aide d'un répétiteur complaisant qui, en tenant la brochure, vous soufflera les répliques et le texte dans les moments d'hésitation.

Sous ces efforts, la mémoire se développe extraordinairement ; en peu de temps, on sait un rôle, le plus long fût-il, de façon imperturbable.

Nous invitons aussi l'acteur à copier son rôle. Il sera étonné lui-même, au bout d'une semaine, de tout ce que sa mémoire aura emmagasiné sans effort.

« L'écriture est la « mémoire seconde », dit M. Marcel Prévost. La chose qu'on a écrite remplace d'abord, en quelque manière la chose qu'on devrait se rappeler qu'on l'a écrite, et de savoir la retrouver...

« Mais l'écriture a une bien autre utilité : ce qu'on écrit avec attention se grave à mesure dans l'esprit. Copier, recopier encore ; ce procédé, assommant il est vrai, a raison des mémoires les plus rebelles. C'est par paresse qu'on hésite à l'employer ; il fait presque toujours économiser du temps. Nous revenons ainsi, par un autre chemin à la discipline de la lecture, « la plume en main », essentielle à toute éducation et à toute étude. »

Moments favorables pour apprendre ses rôles

Tous les moments ne sont pas favorables pour apprendre ses rôles.

L'attention est bien plus fructueuse lorsque l'esprit se garantit des distractions extérieures.

Apprenez vos rôles à vos heures les plus calmes : le soir, au lit, de préférence, avant de vous endormir, lisez et relisez le texte, et tâchez

de le répéter le lendemain, sans l'aide de la brochure, après votre petit déjeuner.

« Le fait de s'endormir en lisant son rôle, dit M. Franc-Nohain, n'est d'ailleurs pas une mauvaise chose pour le mieux fixer dans son esprit : nous sommes tout pleins de souvenirs scolaires, où la leçon de grec, lue deux ou trois fois à l'étude du soir, nous était presque familière, le lendemain matin, grâce à l'inconscient travail d'assimilation et de coordination qu'opère la mémoire pendant le sommeil. »

Les procédés d'André Antoine pour étudier ses rôles

Menant de front les soucis d'une direction les tracas du metteur en scène et les études du comédien, il ne lui restait pour celles-ci que bien peu de loisirs ; aussi arrivait-il souvent que le jour de la répétition générale, il n'était pas très certain de son texte.

Je lui ai vu faire des tours de force inimaginables, qu'entre parenthèses il n'aurait pas supportés de ses comédiens, mais chaque fois il s'en tirait avec le plus grand succès, car malgré la faiblesse d'une mémoire laborieuse, il jouait toujours la *situation* (1).

Je crois qu'il ne me gardera pas rancune de rappeler ici certains procédés qui l'aidèrent à se rendre victorieux de quelques rôles qu'il n'avait pas eu le temps de travailler.

Dans *Au Téléphone*, ce petit drame d'André de Lorde qui fit courir tout Paris et où Antoine fut supérieur, il usa d'un moyen très simple.

Comme toute la principale partie du rôle se jouait devant le téléphone, Antoine s'était fait relier l'appareil avec la Régie et à son signal convenu, Paul Edmond assis tranquillement à son bureau devant le manuscrit de la pièce, lui envoyait son texte in-extenso.

Je ne sais pas ce qu'Antoine aurait raconté, si Paul Edmond avait oublié de lui téléphoner son rôle ; il est probable qu'en scène il aurait patauge et qu'il se serait promis de servir quelque chose de soigné à son régisseur, mais ce dont je suis bien certain c'est qu'il aurait joué quand même la *situation* et qu'il en serait sorti avec succès.

(1) « Jouer la situation ». C'est l'acteur qui, étant en scène, ne se départit pas un instant de l'attitude que demande son rôle, et qui, même n'ayant rien à dire et pouvant passer inaperçu aux yeux du public, apporte néanmoins toute son attention à l'action ou à la conversation de ses partenaires.

Dans *L'Enquête*, pièce en deux actes de M. Georges Henriot, Antoine avait un rôle énorme et pas facile à retenir.

Le jour de la générale, il n'était pas très certain de son texte quoiqu'il l'eût pioché consciencieusement. Alors qu'imagina-t-il? Il copia la plus grande partie de son rôle sur une quantité de petits papiers qu'il plaça en les numérotant dans les tiroirs de son bureau, sur son sous-main, dans les dossiers, dans le code, dans tout ce qu'il put trouver sur scène.

Et quand la pièce commença, il vint au secours de sa mémoire, peu sûre, en ouvrant, de l'air le plus naturel du monde, soit un tiroir, soit un livre où il trouvait le précieux papier.

Quelques coups d'œil lui suffisaient pour sortir à un moment donné d'une passe difficile.

Bien mieux, ces trucs qu'il employait ajoutèrent à son aisance, le firent jouer davantage et lui donnèrent encore plus de vérité.

Inutile d'ajouter que je ne conseille pas à ses comédiens d'essayer d'en faire autant.

GEORGES SAVERNE.

(Extrait de « Dix ans à l'école d'Antoine », « Comœdia », octobre 1913.)

Les défaillances de mémoire

S'il vous arrive une défaillance de mémoire à la représentation, ne regardez pas le souffleur, sinon le public est de suite averti de ce qui vous arrive; il faut alors animer la scène par un jeu muet quelconque, tout en écoutant le souffleur.

Les recueils d'anecdotes théâtrales citent plusieurs exemples qui ne manquent pas de piquant.

On a conservé, entre autres, le trait de Bonneval, qui, dans *l'Avare*, parvint à dissimuler le manque de mémoire subit de Mlle Doligny, chargée du personnage de Marianne. A la 7e scène du 3e acte, Cléante témoigne sa surprise du choix que son père a fait de Marianne; Harpagon se récrie contre ce compliment et Marianne répond à son tour. Comme elle ne disait rien et que personne ne songeait à l'aider :

— Elle ne répond rien, elle a raison, reprit sur-le-champ Bonneval; à sot compliment, point de réponse!

Et il « enchaîna », comme on dit dans l'argot du métier.

Enchaîner, ne pas rester court, dire n'importe quoi, en effet, tout est là, témoin le succès du vieux comédien qui jouait Mithridate et qui, arrivé à ce passage :

> Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
> Vaincu, persécuté...

ne se rappela plus le second hémistiche. Habitué à faire sonner la rime

et à cadencer le vers, il continua machinalement : *tati*, *tatou*, *tata*, et fut applaudi à son ordinaire.

Le public s'était-il aperçu de la supercherie? On n'en jurerait point, à en croire l'authentique histoire de l'acteur Le Coq qui, jouant Achille dans *Iphigénie*, perdit tout à coup la mémoire, au dernier acte, après ce vers :

Le prêtre deviendra ma première victime.

Au lieu de s'interrompre pour essayer d'écouter ce que lui disait le souffleur, il continua, dans la chaleur de son action, à débiter des mots sans suite, tous ceux qui lui montaient aux lèvres. Et il termina ainsi sa tirade par une sortie si véhémente, si brillante, que la salle tout entière éclata en applaudissements.

Mlle Fanier montra peut-être encore plus de présence d'esprit en jouant le rôle de Lisette de la *Métromanie*. Dans la seconde scène, après le vers

Et je prétends si bien représenter l'idole...

elle s'arrêta court, ayant oublié la suite. Cependant, comme elle incarnait précisément, dans la pièce, une soubrette qui apprend un rôle qu'elle va jouer sur un théâtre de société, elle substitua au vers de Piron celui-ci :

Mais j'aurai plus tôt fait de regarder mon rôle.

Elle le tira alors de sa poche et se mit à le lire le plus naturellement du monde jusqu'à ce qu'elle eût repris ses esprits et rafraîchi ses souvenirs.

L'amnésie

On a vu souvent des acteurs perdre subitement la mémoire pour cause de surmenage, de fatigue ou de nervosité.

L'amnésie au théâtre, pour attristante et pénible qu'elle soit, n'est pas aussi rare qu'on pourrait le croire.

A la Comédie-Française même, Thiron, un jour, s'arrêta tout à coup au milieu d'une phrase, tandis qu'on jouait *L'Eté de la Saint-Martin*. Malgré l'aide du souffleur, il ne put continuer à jouer et dut rentrer dans la coulisse.

Il en fut de même de Monrose, qui reparut sur la scène après avoir été soigné quelque temps dans une maison d'aliénés. De l'avis des docteurs, il était complètement guéri. Il jouait Figaro, du *Barbier de Séville*. Soudain, sa voix s'arrêta ; il avait totalement oublié son rôle. Il dut retourner, pour toujours, cette fois, dans une maison de santé.

Le mercredi 15 juillet 1908, Mlle Jeanne Delvair avait fort convenablement joué les trois premiers actes de *Marion de Lorme*, quand, brusquement, au quatrième acte, elle se trouva frappée d'une absence complète de mémoire! Elle appela *Didier*, *Dubier*, elle déforma *compassion* en *compission*, puis s'affala aux pieds de Mounet-Sully sans pouvoir prononcer un mot. Le souffleur « envoya » vers sur vers; les camarades de la jeune artiste essayèrent de lui venir en aide; peine perdue. Paul Mounet termina enfin cette douloureuse scène avec assez de vraisemblance et on entraîna Mlle Delvair dans la coulisse où elle perdit connaissance. Sur le théâtre, Mounet-Sully et Berr continuèrent leur dialogue avec une adresse inouïe, et ils finirent seuls l'acte sans que leur succès personnel en souffrit.

Comment allait-on s'y prendre pour jouer le cinquième?... Mlle Delvair ne voulait plus, ne pouvait plus continuer. Personne pour lire le rôle, personne pour la doubler! On la réconforte, on insiste, elle achèvera tant bien que mal la soirée!

Ce sera lamentable! La pauvre artiste se traîne en scène; docile, elle rentre sur ses répliques, mais l'amnésie persiste; d'abord, elle parvient à murmurer quelques mots. Hélas! dès la scène du geôlier, c'est fini, elle ne peut plus articuler un son. Alors, Albert Lambert, avec un sang-froid, un savoir et une autorité qui sont vraiment de l'héroïsme, enchaîne les répliques et *joue seul* la fin de la pièce.

Si invraisemblable que cela paraisse, Albert Lambert a pu « tenir » seul jusqu'au baisser du rideau!

Fort heureusement — car nous ne savons pas comment on aurait procédé, à moins de faire crier le texte de la coulisse — Mlle Delvair a pu dire :

> Au nom de votre mère, au nom de votre race,
> Grâce, grâce pour eux, monseigneur!

puis, soutenue par trois figurantes, lancer la dernière apostrophe :

> Regardez tous, voilà l'homme rouge qui passe !

Nous sommes au bout. Mais quelle souffrance pour ceux qui connaissaient la pièce?

Heureusement, l'indisposition de Mlle Delvair fut de si courte durée qu'elle n'eut depuis aucune influence néfaste sur la carrière artistique de la charmante actrice : le mardi 21 juillet de la même année, elle jouait dans *Œdipe-Roi !*

Etude de mœurs

L'étude des mœurs et des passions n'est pas moins féconde pour l'imitation, puisque les observations à cet égard ont pour

objet l'homme et la nature dans un temps, un lieu et des circonstance donnés. Pour connaître et reproduire la nature, l'acteur doit l'étudie dans ses phénomènes réguliers et irréguliers.

Pour connaître l'homme, l'acteur doit d'abord s'étudier lui-même puis étudier les autres dans les diverses modifications que lui fon subir l'âge, le tempérament, le climat, le pays, les mœurs, la religion les institutions politiques et sociales, l'éducation, les travaux et les habitudes journalières, ainsi que la combinaison de tous ces éléments avec les personnages qui l'environnent.

L'étude de mœurs considère l'individu dans son état normal e habituel; l'étude des passions considère l'espèce dans les accident identiques qui l'affectent en se modifiant d'après les circonstances individuelles.

Dans les passions, comme dans les mœurs, l'acteur doit s'étudie d'abord; mais comme il n'est pas absolument nécessaire, pour peindr les passions, de les éprouver ou de les avoir éprouvées soi-même, e qu'il suffit de les bien comprendre, il doit les étudier aussi chez le autres.

A la recherche du « type » à incarner

Donc, la première étude de l'acteur pour composer le personnag de son emploi, dans les pièces modernes, est de fréquenter les milieu où il est possible de le rencontrer.

Il devra prendre celui qui paraîtra réaliser le mieux le type de so rôle.

Dans les théâtres, ceux qui écoutent; dans les hôpitaux, ceux qu souffrent; dans les cafés, ceux qui discutent; dans les meetings, ceu qui parlent; dans les ateliers, ceux qui travaillent; dans les maison d'aliénés, ceux qui divaguent; dans les tribunaux, ceux qui plaident e ceux qui jugent, les accusés et le public; dans les salons des riches ceux qui aiment, qui trompent et haïssent; dans les palais, pour le valets; dans les cimetières, ceux qui sanglotent; dans les églises, ceu qui prient, les bigots et les bedeaux; sur les champs de courses, ceu qui jouent, gagnent ou perdent; dans les halles, ceux qui crient; à l campagne, pour le patois, les gestes gauches, les costumes peu élégants; dans les ports, pour la démarche des matelots; dans le bouis-bouis, pour les souteneurs et les gigolettes; enfin, partout o se déroule une manifestation de la vie sociale, il y a, pour les acteurs un exemple et une leçon.

Une fois dans l'endroit, le comédien devra « emmagasiner le type c'est-à-dire observer celui qui lui paraîtra réaliser le mieux le person

nage de son rôle, se documenter minutieusement, en notant ses traits, ses tics, ses attitudes, ses gestes, sa démarche, ses intonations, son costume; il aura ainsi « campé » dans la note juste un personnage vivant.

Rien n'est plus instructif que la réalité immédiate prise sur le vif. Là est l'école véritable, comme les bois, les prés, les chemins creux, sont l'école du peintre paysagiste.

« Chez le comédien réellement artiste, dit Mme Nancy Vernet, toute la vie se passe à regarder, sentir, exprimer; tout son art est là.

« L'artiste cherche l'expression de la vérité dans toutes les manifestations de la vie et de la mort!

« Il suivra un homme ivre pour lui prendre ses physionomies, ses hideurs!

» On le rencontrera dans les bouges pour y étudier les manifestations de ces êtres horribles dont il doit reproduire les phrases diverses.

» Il observera un fou pour saisir ses expressions qu'il devra traduire un jour; il regardera mourir pour voir comment l'effroyable réalité se manifeste selon que le moribond est atteint de tel ou tel mal. »

Il faut observer avec sang-froid

Quels sujets d'études pour l'acteur! Autant de personnages différents, autant de caractères divers à observer.

Mais l'acteur ne doit pas se laisser emporter, au moment où il étudie, par le sentiment qui pourrait animer un autre individu à sa place; il ne faut pas que la sensibilité lui ôte les moyens d'analyser; il doit, pendant qu'il fait son étude, pendant qu'il rassemble ses matériaux, rester impassible; s'il était trop péniblement affecté, il ne pourrait plus observer.

S'il n'était pas maître de lui, comment pourrait-il, plus tard, se rappeler les détails, les particularités de ses observations?

Demandez à un spectateur fortuit qui vient d'assister à un accident grave, à une scène de folie, à une opération chirurgicale, à l'agonie d'une personne, à un combat sanglant, à une exécution capitale, demandez-lui le résultat de ses observations. Sa réponse sera : « J'étais trop ému, j'ai détourné la tête, ou je suis tombé évanoui à cet affreux spectacle. »

On ne pourrait faire un grand artiste d'un être semblable qui, par faiblesse, craint de surprendre les secrets de la nature. Cette faiblesse est naturelle sans doute, et elle honore l'humanité; mais où elle existe exclusivement, il n'y a plus de génie.

Le véritable artiste qui veut étudier les effets de la nature, doit faire abnégation de cette sensibilité commune à toutes les âmes; cet artiste ne vient point en curieux, il vient observer la vie et la prendre sur le fait; il n'assiste pas au spectacle, il examine, il étudie, il analyse. Son cœur est sans doute accessible à toutes les affections humaines; mais, s'armant contre les émotions, il les concentre pour ainsi dire en lui-même.

De l'ivresse physique

L'ivresse, au théâtre, est toujours très difficile à rendre, l'acteur étant partagé entre son désir d'être vrai et la crainte de paraître choquant. Quel spectacle lugubre, en effet, que celui de cette dégradation voulue, de cette folie momentanée dont l'homme se frappe lui-même! Il y a bien un certain comique dans cet abandon de l'être humain, ce bégayement de la parole et du geste, les maladresses, les chutes, les insanités de l'ivresse, mais ce comique est si navrant qu'on peut rarement à l'aide du rire sauver l'horreur et l'effroi de la situation.

Marie Laurent hésita longtemps avant d'accepter de créer la *Voleuse d'enfants*; puis, une fois sa décision prise, elle résolut de sauver l'odieux du personnage en le poussant jusqu'à cette réalité horrible qui devient de l'art à force d'exactitude, de conscience et d'élan.

Sa première pensée fut d'aller à Londres, étudier dans les fonds de la grande cité les stupéfiants effets du gin; mais n'ayant pas le loisir du voyage, elle se contenta de regarder autour d'elle le peuple de Paris qui, s'il n'a pas de gin, possède ses terribles vins de barrière, si pernicieux, si destructeurs, puis l'absinthe, les bitters, toute une variété de falsifications dangereuses, mêlant leurs couleurs empoisonnées derrière les vitres troubles des cabarets.

Souvent, en sortant du théâtre, Marie Laurent, accompagnée de son mari, suivait pendant des heures quelque malheureux intoxiqué qui s'en allait battant les murs, gesticulant, haranguant les portes fermées, parlant, tout haut, son rêve, un rêve incohérent, tantôt animé, tantôt mélancolique. Elle étudiait cette volonté en déroute qui tire le corps dans tous les sens, puis vaincue, exténuée, l'accote enfin à quelque borne ou l'étale au bord du trottoir, pâle, hébété, avec un sourire crispé de fatigue et de souffrance. Chaque jour, l'artiste notait un nouveau trait, un nouveau geste; mais à mesure qu'elle sortait de la convention pour entrer dans le réel, elle s'effrayait de l'horreur de sa tâche. « Ce n'est pas possible, se disait-elle, le public ne me laissera pas aller jusqu'au bout. »

Aussi, jamais à aucune autre de ses créations n'eut-elle si grand'-peur que le soir de la première de la *Voleuse d'enfants*, quand elle fit son entrée au sixième tableau. Elle arriva par le fond du théâtre, sur un seuil élevé de quelques marches. Sa terreur s'augmentait de cette descente difficile et caractéristique qu'il fallait effectuer selon les règles.

Merveilleusement drapée dans la hideur de ses haillons, effrayante d'égarement et de pâleur, en s'appuyant, en roulant, en se retenant, elle arriva jusqu'au bas de l'escalier sans que le public eût manifesté son impression.

Ce silence glacial troublait la comédienne. Elle avait compté que, dès son apparition, la salle serait enthousiasmée ou révoltée et le témoignerait tout de suite.

Il n'en fut rien. La stupéfaction dominait tout le reste. On regardait, on attendait.

Oh! comme ces six marches lui semblèrent longues à descendre : « J'aurais fait dix fois le trajet de la Madeleine à la Bastille, — racon-tait-elle depuis, — je n'aurais pas été aussi fatiguée que je l'étais en arrivant au bas de ce terrible escalier. »

. . . . . .

Mais quand elle arriva à l'avant-scène, quand le public en se trouvant en face de cette image épouvantable de l'ivresse, devant ce masque pâli, convulsionné par d'affreuses brûlures intérieures, ces grands yeux où passaient des flammes, ces cheveux noirs plaqués, collés par la boue du ruisseau où ils avaient trempé vingt fois, quand le public comprit tout à coup que ce tas de guenilles vivait, souffrait surtout, et qu'il n'avait pas devant lui une ivrognesse ignoble, mais quelque damnée oubliée par le Dante, portant en elle son enfer, alors il fut ému, plein de pitié et d'enthousiasme, et récompensa la vaillante comédienne par des acclamations prolongées. (Alphonse Daudet, Extrait de : *Entre les frises et la rampe*. Edit. Houssiaux, 1901.)

Pour imiter la folie

A combien d'extravagances la traduction de la mimique et du geste de la folie, ne donne-t-elle pas lieu au théâtre, et à quelle exubé-rance du jeu!

Eh bien! là aussi, tout est faux, et il suffit d'avoir vu un fou pour s'en rendre compte.

A part le délirant général extrêmement rare, rien n'est plus calme que le fou. Pour le public comme pour l'acteur, le fou est un monsieur qui se livre à toutes espèces d'extravagances, d'incohérences, crie, pleure, rit, saute, bondit, casse, brise, jette et cela alternativement sans

s'arrêter un seul instant, autrement que sous l'empire de l'extrême fatigue, brisé et écumant, et le public haletant suit l'acteur qui lui simule ainsi la folie, admirant plus encore, lorsque plus encore aussi l'acteur a ordinairement de renom.

Mais où a-t-on donc vu un fou agir de la sorte? Le fou qui a un délire général, complet, c'est-à-dire qui, à cause des diverses et multiples hallucinations de la vue et de l'ouïe dont il est assailli sans cesser un instant, se démène aussi comme un possédé pour leur répondre, n'existe pas.

L'agité même est le plus exceptionnel des fous; en tous cas, l'agitation de celui-là n'est encore pas générale, elle sera localisée, partielle et appropriée à l'hallucination de laquelle il est pris à l'instant et pour toujours.

L'agité commet un acte, mais un seul à la fois : il tue pour se défendre, ou se tue aussi pour se défendre, dans les deux cas pour échapper à son hallucination, toujours la même, qui le poursuit.

Le fou est en général un monomane calme et tranquille, circulaire, c'est-à-dire à actes se reproduisant, toujours les mêmes, par intervalles, avec de très longs temps de repos, de calme et comme de guérison. Il n'incohère, il ne divague qu'à l'occasion de sa monomanie, à l'occasion de l'hallucination qu'elle lui suggère et au moment de cette suggestion. Le reste du temps il ressemble au commun des mortels, comme le criminel d'ailleurs, que l'on ne reconnaît tel avec cette exclamation :« Oh! comme il a bien la tête d'un criminel ou d'un fou ». que lorsqu'on a connu le crime ou la folie, mais avant, non.

Le fou vrai est donc un sage; il est calme, son cerveau lui conseille mal et lui procure des hallucinations sur un seul point, et comme le jugement est perdu pour lui, il suit en ce point son impulsion, mettant d'accord l'acte avec la pensée qui le hante : il n'est donc pas fou. Il a simplement perdu la notion des rapports de l'acte avec la pensée sur le point précis de son hallucination.

Sur un point particulier, d'ailleurs, descendons en nous-mêmes, nous sommes tous fous, nous avons tous une idée fixe, un *tic*, et pourtant, nous n'incohérons pas ou nous ne croyons pas déparler.

Quoi qu'il en soit, le fou n'est fou que parce qu'il obéit à une suggestion cérébrale que rien ne justifie. Il tue, parce qu'il se croit persécuté et pour échapper à sa persécution. Mais l'idée seule, chez lui, est folle et incohérente, l'acte lui-même, ce que l'on voit, est, au contraire, calme et ne diffère en rien de celui que commet l'homme sain d'esprit, par exemple, qui tue, ou que le criminel.

De même que d'un coup net et sec, après s'être approché d'elle, en silence pour la surprendre, l'assassin frappera sa victime, de même fera le fou tout à son aise et à sa pensée, mais sans extravagance visible, il

ne bondira pas, ne sautera pas, n'écumera pas pour et avant de frapper.

La folie est donc une chose relative et qui ne se voit qu'au manque de justification de l'acte commis, qu'à son énormité ou à son incohérence relative en l'absence de motif et de cause, puisque celle-ci ne réside que dans une hallucination particulière au fou, mais qui ne se traduit nullement par la façon particulière de commettre l'acte, car elle est celle de tout le monde et celle de l'homme le plus calme et le plus sensé.

On le voit, pour traduire la folie au théâtre, dans *Hamlet*, par exemple, les sauts, les bonds, les traînages par terre, les poses extraordinaires, les cris, sont du domaine de la clownerie, mais non de la réalité ni de l'art.

Mais voilà, pour traduire et mimer le fou véritable, il faut le connaître, l'avoir étudié, être un véritable homme de théâtre, pour rester sobre et vrai, et l'on aime mieux, dans l'échauffement de la scène et imbibé que l'on se croit de la situation, jouer l'acrobate que le public prend pour le fou traduit, rendu avec le sublime de l'art.

CHARLES HACKS.

(Extrait de :« Le Geste ». Editeurs : Marpon et Flammarion.)

Pour régler un duel à l'épée (1)

Vous, acteurs qui jouez les pièces de cape et d'épée, qui vous montrez à nous en Cyrano, en d'Artagnan ou en Lagardère, apprenez donc à tenir une épée ; vous n'aurez plus l'air de manier un manche à balai et ne serez plus la risée des gens compétents lorsque vous mettez flamberge au vent.

Les acteurs, lorsqu'ils croisent le fer, commettent généralement de grosses erreurs ; ils font des battements, tac, tac, tac, ce qui est absolument faux. Dans l'esprit du public, ce cliquetis saccadé marque un état d'âme, une irritation croissante, qu'un professionnel de l'escrime traduirait en serrant seulement les poings ; une joute sévère immobilisant les armes un instant, est bien plus pathétique.

Combien en avons-nous vus qui tenaient l'épée en fermant la main comme un boxeur, alors que la poignée doit se tenir avec la pointe du pouce tournée vers la garde.

Il est évident que l'acteur chargé de l'emploi de premier rôle ou de jeune premier amoureux ne devra pas, dès la mise en garde, ressembler

(1) Nous recommandons l'excellent ouvrage : « L'escrime et la dague », par G. Dubois. Editeur : « Comœdia », 1911.

à l'antipathique troisième rôle. Autant celui-ci devra écraser sa garde, multiplier les feintes et tourner sournoisement autour de son adversaire, autant le premier personnage sera hautain, méprisant. Ses parades seront sèches, autoritaires, ses ripostes nettes, et, s'il doit vaincre, il devra choisir entre une foudroyante riposte de pied ferme ou un arrêt insolent, par une passe élégante. S'il doit être vaincu, il devra donner l'impression, dès le début, de la puissance et de la loyauté de son jeu; le traître ne le tuera que par un coup d'aspect déloyal, venant d'en bas, le frappant au ventre.

Autre exemple : Deux mousquetaires ou jeunes seigneurs sont rivaux; tous deux sont sympathiques; cependant l'un des deux doit vaincre l'autre. Celui qui doit mourir devra montrer quelqu'infériorité, ou moins d'assurance que l'autre, attaquer imprudemment, répéter une attaque qui a failli amener la riposte. Cette reprise, il faudra la souligner par un temps et un mouvement tournant et répéter le dessien de cette attaque imprudente. Il est évident que le spectateur verra l'erreur, en redoutera le résultat, en aura le pressentiment. L'intérêt sera donc augmenté.

On voit, par ces deux exemples, combien le caractère de la méthode d'escrime peut ajouter à la psychologie du personnage à incarner.

Du costume historique

La garde-robe d'un acteur ne comporte que deux parties principales, savoir : 1° les costumes d'époques, c'est-à-dire ceux qui vont des temps les plus reculés jusqu'à 1830; 2° les costumes modernes, qui comprennent les vêtements que nous portons de nos jours.

Les costumes d'époques sont toujours fournis par la direction du théâtre où l'on est engagé. Cependant les grandes vedettes, surtout celles de l'opéra, tiennent à avoir ces costumes à elles.

Nous ne pouvons énumérer ici, ni décrire tous les costumes historiques français : de Charles IX, Henri III, Henri IV, Louis XI, Louis XVI, Premier Empire à Louis-Philippe.

Les costumes les plus gracieux, les plus riches et les plus difficiles à porter sont incontestablement les costumes Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Ces derniers surtout, à cause de la perruque poudrée.

Si vous avez à jouer une tragédie ancienne, à évoquer un personnage de la Grèce ou de Rome, allez au musée du Louvre, aux Antiques du rez-de-chaussée. Aucun professeur de maintien ne vous

(1) Lire : « Le Costume historique », Auguste Racinet. Editeur : Firmin Didot, 1888. — « L'Armée française (types et uniformes) ». Edouard Detaille.

dira ce que vous révélera telle ou telle statue. De même, si vous avez à interpréter un rôle du XVIIe ou du XVIIIe siècle, allez au Louvre, à Versailles, à Compiègne, étudiez les tableaux des maîtres; en outre, compulsez tout ce qui, littérairement, concerne votre personnage pour le côté moral. Il faut enfin s'entourer de tous les documents iconographiques qu'on peut recueillir pour le côté plastique.

Pour draper le pallium grec

Ne pas confondre le *pallium* avec le *peplum*, qui est un vêtement grec de femme réunissant le double caractère de la tunique et du manteau.

Le *pallium*, ou manteau blanc, mesure trois mètres de long sur un mètre de large et se prête à toutes les fantaisies.

1° Il doit d'abord être placé sur l'épaule gauche recouvrant le bras et le côté de la poitrine jusqu'aux genoux. La partie la plus longue entoure le dos, passe sous le bras droit et vient se rejeter sur l'épaule gauche, un des côtés étant replié sur lui-même et disposé sur l'épaule de façon à retomber dans un pli droit sur le devant du corps.

2° Voulez-vous le porter avec plus d'élégance, et doubler, tripler, les cascades de ses plis? Rien de plus simple. Pliez-le en deux, placez la pliure sur l'épaule gauche et accrochez-le à lui-même sur l'épaule droite, au quart de sa largeur, au moyen d'une broche.

3° Si, au lieu de recouvrir l'épaule gauche, le manteau est placé à la pliure sous cette même épaule gauche, à l'aisselle, et accroché de la même façon, les deux bras sont dégagés.

4° Accrochée par un des coins sur l'épaule droite, l'étoffe, en passant sous le bras gauche, peut revenir s'accrocher à elle-même sur l'épaule droite, puis passer sous cette même épaule et venir se rejeter triomphalement sur l'épaule et le bras gauches, entourant ainsi presque complètement le corps.

L'art de draper une toge romaine

La toge est un ample manteau de laine blanche mesurant six mètres de long sur un mètre cinquante de large.

Tout le monde, à Rome, portait la toge, sauf les esclaves et les petites gens du peuple.

La toge bordée de la bande rouge était portée uniquement par les magistrats, sénateurs, dictateurs, édiles.

La toge brodée était réservée aux triomphateurs; celle de pourpre à l'Empereur.

Voyons comment on drape une toge romaine.

D'abord plier en deux la toge, parallèlement au bord rectiligne et au tiers de sa largeur. Couvrir l'épaule gauche de façon que l'extrémité tombe à cinquante centimètres devant les pieds.

Remonter complètement la partie supérieure de l'étoffe cachant l'épaule, en petits plis massés sur cette épaule gauche.

Puis tourner l'étoffe, toujours pliée au tiers, autour des reins. La faire passer sous le bras droit. Masser l'étoffe en une série de plis venant se joindre à hauteur de la hanche gauche. Appliquer obliquement sur la poitrine.

Rejeter le reste de l'étoffe sur l'épaule gauche. Ramener le bord rectiligne qui tombait en arrière et en couvrir le dos et l'épaule droite.

Ensuite remonter par petits plis le bord rectiligne de l'étoffe sur l'épaule gauche. Masser en larges plis, sur le bras gauche, la partie de l'étoffe pendante sur le bras.

Tirer sur la poitrine le bord rectiligne de l'étoffe qui touchait terre. La ramener entre les pieds de façon à produire une poche pour la main droite.

Enfin, le bord rectiligne de la toge drapée dans le dos, ne doit pas traîner à terre.

Pour habiller un personnage légendaire

Qu'est-ce que c'est que Sancho?

C'est un paysan, pas autre chose. C'est pourquoi j'ai voulu lui donner l'allure d'un homme de la campagne, franc et bonasse.

Au moral, j'ai cherché à réaliser de mon mieux le « crédule laboureur » dont parle Cervantès. J'ai lu et relu les *Aventures de don Quichotte*, pour bien entrer dans l'intimité de son écuyer. Et voyez, comme de toute lecture un artiste peut tirer profit. Durant l'étude de mon rôle, je fus hanté par le souvenir d'une figure burinée par Erckmann-Chatrian, dans *L'Illustre Docteur Mathéus*, je veux parler de Coucou-Peter, qui est en réalité le Sancho du docteur Mathéus et dont bien des traits typiques m'ont servi à mieux synthétiser pour moi-même le véritable caractère de mon personnage.

Au point de vue de l'état physique, une importante question se posait. Devais-je jouer Sancho avec des moustaches et de la barbe, ainsi que Gustave Doré l'avait dépeint, ou m'en tenir au collier de barbe que portait André Brunot à la Comédie-Française?

C'est à ce dernier parti que je me suis arrêté. Sancho, avec des moustaches et de la barbe, devenait un homme d'armes — ô contresens! — alors que le collier qui lui élargit la face lui confère une

apparence lunaire tout à fait de circonstance. Et, voyez combien le hasard vient confirmer la logique. Voici un cliché que j'ai pris en Espagne, au col de Peyresovde, il y a sept ou huit ans. Ici, vous voyez Huberdeau, là Cazeneuve et là un berger hidalgo qui vous barrait la route. Regardez ce dernier. N'est-ce pas le Sancho rêvé? Et avec le collier de barbe!

Comme quoi les voyages instruisent la jeunesse et... aussi l'âge mûr.

LUCIEN FUGÈRE.

Du costume moderne

La garde-robe élégante d'un acteur doit toujours comprendre :

1° Un habit complet de soirée et un smoking;

2° Un complet redingote noire;

3° Deux complets jaquettes (foncé et clair);

4° Deux complets vestons (foncé et clair);

5° Deux complets (un de chasse et un debain de mer);

6° Trois pardessus (cérémonie, demi-saison et voyage) et une pelisse;

7° Deux pantalons et deux gilets fantaisie;

8° Neuf chapeaux (gibus et haut de forme), melon (noir et blanc), feutre mou (noir et marron), un feutre genre espagnol, un panama, un canotier et une casquette jockey;

9° Lingerie : chemises, cols, cravattes, manchettes, mouchoirs, caleçons, etc.;

10° Quatre paires de chaussures : bottes d'officier, souliers (à boutons et à lacets), guêtres, escarpins;

11° Quatre paires de gants (blancs, paille, gris et noirs);

12° Deux cannes (noire et jaune), une cravache et un parapluie.

Ah! qu'ils sont heureux les artistes qui jouent le drame! Au moins, ils n'ont pas les frais de costumes comme leurs camarades de la comédie...

Quant aux femmes, la plupart sont obligées, pour nouer les deux bouts, à prendre des « amis » généreux.

Plusieurs comédiennes talentueuses et vertueuses ont été contraintes d'abandonner la scène, faute de pouvoir payer les toilettes qu'on exigeait d'elles. Ainsi, Marie Magnier ne renouvela pas son engagement au théâtre du Gymnase. Elle y recevait trente mille francs par an, somme insuffisante pour régler ses notes de couturières : le coût de ses toilettes se montait à vingt-cinq mille francs, pour trois pièces par an!

Mlle Cécile Sorel, de la Comédie-Française, dépense actuellement, par an, pour ses toilettes de théâtre, 150,000 francs!

Conseils pratiques de mode masculine

Heureusement, l'élégance masculine est infiniment plus stable que celle des dames, et nous croyons qu'il serait impossible de découvrir, chaque semaine, une modification dans les vestons. Cependant chaque saison apporte des modifications de forme, des couleurs et des tissus nouveaux qu'un acteur doit connaître. Voici d'abord quelques renseignements d'ordre général :

Le veston a une tendance marquée à s'écourter. Les revers sont longs et, par conséquent, les boutons peu nombreux. La fente en arrière est supprimée. Habit et jaquette sont cintrés légèrement et leurs basques sont fuyantes. Sur certains ensembles, notons le retour de légers godets, complètement supprimés.

Les vêtements masculins restent extrêmement souples, en belles étoffes moëlleuses, sans ces horribles devants soi-disant « incassables », qui semblaient en carton et se brisaient disgracieusement au lieu de s'adapter étroitement au corps. C'est d'ailleurs le principe essentiel de la coupe vraiment élégante : le costume, veston ou habit, doit être combiné de manière à s'harmoniser avec les lignes de celui qui le porte. Plus de ces modèles-types auxquels on devait se rapporter, plus de ces épaules rembourrées en « porte-manteau ». On ne modifie plus celui qu'on habille pour qu'il puisse porter un costume, on adapte le costume à celui qui le porte.

Entrons maintenant dans les détails.

C'est *l'habit*, notre seul vêtement de cérémonie, qui nous intéresse le plus.

L'habit se fait surtout très ouvert en avant et les basques sont placées très en arrière. Ce sont là les deux lignes caractéristiques des modèles nouveaux. On utilise toujours la fine et souple cheviotte noire et l'habit de couleur ne « prend » décidément pas. Les revers sont longs et effilés et toujours recouverts d'une soie mate ou d'une armure.

Cet habit, très écarté en avant, découvre plus le gilet que les modèles précédents. Le gilet est très fermé, avec quatre et même cinq boutons. Le gilet de soirée est fait avec de doubles boutonnières qui permettent l'emploi des jolis boutons de fantaisie, que tout homme chic doit posséder à l'heure actuelle.

Rien de caractéristique dans le smoking, si ce n'est qu'il s'est encore un peu écourté.

La jaquette se fait surtout en shetland ou en vigogne, dans les tons très sombres, tels que noir ou gris foncé. Elle est à grand col châle et se ferme par un ou deux boutons. Elle comporte de fausses poches sur les hanches et le bas des manches s'orne d'un parement simulé par une double piqûre et par trois boutons. Notons que ces boutons se font en

même tissu que la jaquette et remarquons, chose importante, la suppression de la poche de poitrine, prohibée par les grands tailleurs, depuis qu'elle est devenue vulgaire.

Le pantalon qui accompagne la jaquette doit être à fines rayures. Notons que les larges raies sont absolument démodées.

Le gilet boutonne très haut. Il est assorti à la jaquette ou de fantaisie. Les modèles de piqué rayé et de soie se font toujours, mais on apprécie surtout les soies à diagonales et à grosses côtes. Notons l'amusante fantaisie des gilets en soie changeante, qui ont certainement été inspirés par nos toilettes de taffetas glacé.

La redingote bien portée est un vêtement élégant. Très ajustée, toujours avec de grands revers de soie. Le drap ou la cheviotte gris fer se trouve être la teinte à la mode pour une élégante redingote.

Le veston, droit ou croisé, se fait assez court, légèrement cintré, sans ouverture en arrière et sans poche de poitrine. Il a le grand châle et se ferme seulement par deux boutons. Parmi les tons en vogue, en dehors des bleus classiques, citons tous les dérivés du marron, partant du suède pour aller jusqu'au noisette, en passant par toute la gamme intermédiaire.

Notons qu'il est parfaitement admis maintenant d'aller rendre des visites en veston noir avec pantalon de fantaisie très foncé. C'est une mode commode et pratique qu'il convenait de signaler.

Le pardessus de ville se fait volontiers à épaule raglan, bien qu'il soit plus classique avec la couture d'emmanchure régulière. En shetland ou en grosse diagonale, il se boutonne avec quatre boutons apparents ou sur sous-patte. Il est relativement court et surtout ne comporte pas d'ouverture en arrière.

Le pardessus pour les courses est d'une forme très nouvelle : pas d'ouverture en arrière, une martingale très longue et sans boutons. Le pardessus est de forme cloche et s'évase grâce à un gros pli, qui part de la martingale et s'écarte naturellement vers le bas.

Si la toilette des dames est plus coûteuse et variée que celle des messieurs, cette dernière demande une impeccable correction : mieux vaut un vêtement un peu râpé, mais parfait de coupe qu'un vêtement de confection qui tirebouchonne à peine porté.

Les accessoires du costume masculin

Chemises. — La chemise blanche, à devant souple et rayé verticalement, avec deux gros boutons de nacre, est très « chic » pour l'habit et le smoking. Les chemises de tussor et de zéphyr vont avec le veston de fantaisie.

Cols. — Le faux-col est d'une mode difficile à définir ; le goût, la commodité de chacun sont très appréciables, car notre cou est peu fait à ce supplice. Nous devons dire que le col-officier et le double-col sont les plus corrects et les plus élégants.

Cravates. — Le choix de la cravate est une grave question. Avec l'habit, on porte toujours la cravate blanche de batiste. Avec le smoking, le petit nœud de soie rayée ou de crêpe de Chine noir est de rigueur.

La redingote exige la cravate-plastron en gros de Lyon pour les personnages âgés et pour les jeunes la régate noire.

La jaquette réclame une belle régate de soie souple. Les unis sont élégants, dans les tons bleu-Sèvres, Manon, gris-taupe et changeants, ou les gros verts.

Avec la jaquette de cavalier, la cravate en piqué blanc qui fait en même temps faux-col est la seule employée. On a reproché à M. Armand Fallières de porter le nœud La Vallière avec la redingote : le fait est que c'est une hérésie. Tandis qu'avec le veston, il donne un petit air dégagé et jeune.

Chaussettes. — La chaussette doit être assortie à la chaussure. En habit ou en smoking, seule la chaussette noire ou violette ajourée est indiquée. Seuls les farbins portent la chaussette blanche.

Chaussures. — L'habit et la redingote veulent la fine chaussure vernie à boutons. Pour le smoking, ce sont des escarpins vernis, avec bouffette de ruban genre ottoman, si l'on aime cet ornement. Pour les autres vêtements, la bottine à boutons avec tige de daim ou de drap et claques vernies très souples. Pour le costume de chasse, les guêtres jaunes.

Chapeau. — L'affreux « tuyau de poële » ne se porte plus qu'avec la redingote et le pardessus à taille.

En habit, adoptez le chapeau « claque » et, en smoking, le melon ou le feutre mou noir.

Gants. — Le gant de peau blanc se porte avec l'habit et le smoking. Le chevreau jaune paille avec la redingote et la jaquette, la peau de Suède grise avec le veston.

Bijoux. — A part l'anneau nuptial, les bagues nombreuses ont quelque chose de barbare. Les Grecs, aux époques luxueuses, avaient des bagues à tous les doigts.

De la vérité dans le costume

On entend souvent dire par des comédiens, après la lecture d'une pièce moderne : « Oh, c'est facile à monter, cela se passe de nos jours! » Encore faut-il, ajoutons-nous, que le costume de notre

époque convienne à la condition, à l'âge, au caractère, aux idées du personnage, ainsi qu'à la saison où l'action se déroule. Le personnage doit être habillé en absolue conformité avec tout ce qui est dit de lui dans la pièce.

Notons aussi qu'il ne faut jamais arborer un costume neuf. Il est nécessaire, loin de là, qu'il ait été beaucoup porté pour être fait aux habitudes du corps. Jamais rien de gourmé, d'empesé, rien qui ait l'air de sortir des mains du tailleur. Laissez cet endimanché aux snobs.

L'acteur, sur la scène, ne prouve jamais mieux comment il a conçu son rôle que par la manière dont il a su s'habiller. C'est la première chose qui frappe le spectateur, et des acteurs doivent parfois leur succès à la façon de costumer le personnage.

Certaines actrices, chargées de représenter une soubrette, s'habillent avec le luxe d'une coquette. Leurs oreilles et leurs doigts sont chargés de diamants ! Le tablier seul les distingue de la maîtresse de maison...

Pourquoi certains metteurs en scène permettent-ils à une soubrette de paraître en scène avec cette magnificence contraire aux convenances scéniques ?

Comment une actrice pourra-t-elle se rendre tant soit peu plaisante et faire la moindre illusion, sous un accoutrement qui contrastera si violemment avec son personnage ?

On sait bien qu'on peut embellir la nature au théâtre, mais du moins ne faut-il pas la défigurer, la rendre méconnaissable.

« Le costume, disait Becq de Fouquières, prend part à toutes les modifications physiques et morales auxquelles nous sommes soumis incessamment.

» Et de fait il en est ainsi. Un homme vif, actif, ne s'habille pas ou ne porte pas ses vêtements comme un homme lent et paresseux. Une femme parée de sa dignité mondaine n'a pas le même aspect extérieur que la même femme, sous les mêmes vêtements, prête à s'abandonner dans l'intimité à l'entraînement de cœur. Son corps, auquel sa fierté donnait une sorte de rigidité, ploie et assouplit ces mêmes vêtements sous l'effort du mouvement passionné qui l'agite.

» Voici un homme, il y a quelques heures correct dans sa tenue d'homme du monde, dont une nuit de jeu a pâli et bouleversé les traîts : est-ce que ses vêtements ne porteront pas la trace de son anxiété fiévreuse et ne prendront pas, comme son visage, un aspect dévasté ? A plus forte raison, la femme languissante et malade ne s'habillera pas comme la femme qui recherche l'admiraton des hommes et brave la jalousie des autres femmes.

» Il est inutile d'insister, car ce sont là en quelque sorte des lieux communs. Il me reste à faire remarquer que précisément notre théâtre contemporain tient grand compte, même parfois avec excès, de ces

nuances psychologiques de costumes. A la scène, les comédiens modifient leur costume selon les différents actes de la vie, et les femmes, soit qu'elles recherchent un effet de similitude ou de contraste, ajustent les couleurs de leurs robes à celles de leurs pensées.

» Aussi les personnages y prennent un caractère remarquable de vérité et de naturel. »

Comment se procurer un costume masculin

Rien de plus absurde que de maquiller un costume pour lui donner un aspect de saleté, d'usure qu'il lui faut pour habiller un rôle d'ouvrier ou de mendiant.

L'admirable artiste Vanni Marcoux, qui se documente minutieusement sur les détails de ses rôles, fit des randonnées à travers Paris, à la recherche d'un veston usagé et d'un vieux pantalon. Il allait jouer, à Covent-Garden, le père de *Louise* et ne voulait pas d'une défroque truquée par un costumier. « Je ne veux point, disait-il, paraître un prolétaire de convention, dans un vêtement qui n'aurait de vérité que la forme. Rien ne vaut la patine du travail, l'usure à tels endroits précis qui feraient reconnaître à un policier malin la profession de l'ouvrier. Et ces beaux tons passés des étoffes qui ont subi le soleil et la pluie! Et les rapiéçages inattendus! Quel costumier génial saurait reconstituer tout cela? »

Il parcourut donc les faubourgs et les quais, examinant les travailleurs sur toutes les coutures, avec une indiscrétion qui faillit parfois lui valoir querelle, jusqu'à ce qu'il eût déniché le vêtement idéal et qu'il l'eût acquis de son possesseur stupéfait.

Un désinfectage est prudent...

Pour Gervaise de l'*Assommoir*, Suzanne Desprès a demandé à sa blanchisseuse de l'emmener visiter des lavoirs. Quelle étrange bonne fortune! Elle voit un tableau de la pièce au naturel. En sortant du lavoir, elle aperçoit une blanchisseuse; sa jupe rouge rapiécée s'enroule en un lourd bourrelet autour de sa taille; l'eau s'égoutte sur ses pieds. Quelle silhouette pittoresque! L'artiste aborde l'ouvrière : « Voulez-vous me vendre cette jupe, madame? » L'ouvrière, méfiante, la regarde. L'artiste reprend : « Oui, me la vendre; combien en voulez-vous? » On convient d'un prix et les voici toutes deux parties à travers les rues, jusque chez un marchand de vin... C'est au fond de l'arrière-boutique que le marché est conclu. La blanchisseuse quitte sa jupe; elle est largement payée et, ravie, en attendant qu'on lui apporte de quoi se changer, elle boit à la santé de sa généreuse donatrice. Suzanne Desprès, elle, tient sa précieuse acquisition dans ses bras;

le jour de la première, on a pu retrouver cette jupe sur la scène de la Porte-Saint-Martin

On sait que *l'Auberge des Adrets* n'eut pas de succès le premier soir. Frédérick Lemaître, désolé, cherchait en se promenant sur le boulevard le moyen de relever le drame de sa chute lorsqu'il aperçut, arrêté devant l'éventaire d'un marchand de galettes, un individu étrange. Des bottes éculées, un feutre gris bosselé, sans fond, un habit vert déchiré, un pantalon rouge tout rapiécé, une cravate rouge, un bandeau noir sur l'œil, un bâton noueux des vagabonds, le personnage mangeait sa galette avec des gestes pincés de petit-maître.

L'acteur l'épie et l'analyse. Le soir même, il paraissait en scène avec des haillons identiques qu'il avait achetés au Marché du Temple. Le type était trouvé. On sait le succès que Frédérik Lemaître détint dans le rôle de Robert Macaire.

Les difficultés du travesti masculin

Le travesti historique n'a aucun rapport avec les travestis modernes qui déconcertent plus facilement les spectateurs. En effet, le costume d'époque, gardant une sorte de grâce, peut-être plus facilement porté par une jeune femme que nos modernes vestons.

Le travesti représente, pour les actrices, des soucis quotidiens, des recherches incessantes, de la délicatesse infinie. Jouer les travestis n'est pas ce qu'un vain peuple pense. Le moindre petit détail, la moindre invraisemblance et le rôle paraît mauvais.

Il ne s'agit pas d'endosser un costume masculin et de paraître devant le public. La chose nécessite plusieurs semaines d'études et d'observations.

Une actrice, désireuse de se travestir, doit s'être si bien identifiée avec son rôle que ses mouvements instinctifs eux-mêmes, comme ceux que nous allons décrire, soient masculinisés. A la répétition d'une comédie moderne, où une interprète déguisée en jeune homme fumait une cigarette, le metteur en scène reprit l'artiste en lui donnant les indications suivantes, qui sont assez curieuses pour être reproduites ici :

— N'ouvrez pas votre étui à cigarettes avec l'air d'exhiber un rare bijou ; c'est un geste habituel et rapide ; l'homme ouvre son étui à cigarettes dans sa main, sans le montrer, fût-il en or ; il ne choisit pas sa cigarette, il la prend, ferme l'étui d'un cou sec et non avec précaution ; il porte de suite la cigarette à sa lèvre, non dans le coin, mais au milieu de la bouche. Vous devez frotter votre allumette avec plus de précipitation et non avec la crainte de vous brûler les doigts, et jeter l'allumette

avec désinvolture; ne regarder pas fixement votre cigarette pendant que vous l'allumez, regardez ailleurs; ce sont tous gestes réflexes, et vous semblez y attacher trop d'importance. Ne fumez pas en clignotant des yeux, mais par larges bouffées, secouez votre cendre non pas ostensiblement de l'ongle du petit doigt, mais en frappant de l'index sur la cigarette; tenez-la non en l'air, mais naturellement.

« Dans *les Chevaliers du Brouillard*, disait Marie Laurent, je jouais pour la première fois un rôle d'homme (Jack Scheppard); il me fallait me rompre à ces allures nouvelles, m'habituer au costume, à la démarche, aux gestes de ce gamin criminel, aussi gai que terrible; de plus, j'avais à monter à cheval, à me battre à l'épée, et à grimper à une échelle de corde; à faire, enfin, de la gymnastique, de l'escrime et de l'équitation! Je m'habillais en homme tous les jours; j'étais à neuf heures au manège, à dix heures à la salle d'armes, à onze heures au gymnase; je déjeunais dans ma loge et je répétais jusqu'à cinq heures; après quoi je jouais *le Fils de la Nuit*, qui me retenait au théâtre jusqu'à minuit!

» Quinze heures de travail! Il n'y a pas beaucoup d'états où on en fasse autant.

» Et ce n'est là que le travail matériel, la fatigue physique; mais l'autre, le travail intellectuel, l'étude du rôle, la tension de l'esprit. Oh! pour cela, on ne travaille pas quinze heures par jour; non, on travaille *toujours*; on est hanté, possédé par son personnage; on en vit, on en rêve! on ne pense plus qu'à cela! »

« La difficulté, dans l'interprétation d'un rôle travesti, dit Sarah Bernhardt, est de songer à chaque minute, à chaque instant, que le personnage que l'on vit est un homme. Si jeune soit-il et si délicat, il n'en a pas moins tout le caractère d'un homme, c'est-à-dire la netteté dans les gestes et une autorité que la femme la plus décidée ne saurait avoir. Il faut s'habituer au costume et ce n'est pas un mince souci; il faut s'accoutumer à marcher, car une démarche féminine enlèverait tout au rôle le plus heureusement composé. »

Cela peut laisser deviner de quelles difficultés triompha Mme Sarah Bernhardt. En effet, depuis Déjazet, qui obtint jadis de vifs succès dans les travestis les plus divers, nulle comédienne ne joua autant de personnages masculins que la doyenne des tragédiennes contemporaines. On ne saurait faire une liste complète de tous les rôles d'hommes qu'elle incarna : *le Passant*, *Lorenzaccio*, *Hamlet*, *Bohémos*, *les Bouffons*, *l'Aiglon*, *la Belle au Bois dormant*, *la Beffa*, etc.

Pour jouer *Poil de Carotte*, Suzanne Desprès a passé des journées à suivre la longue file des *potaches* au Bois de Boulogne, elle les a observés de longues heures, notant leurs mouvements, saisis-

sant au passage un regard, un de ces regards de côté, malicieux et tristes, que ces petits prisonniers lancent vers les lointains libres; c'est de la sorte qu'elle découvrit cette démarche un peu raide, les pieds en dehors, les bras au corps, les mains écartées, les doigts élargis. Puis quand ils s'arrêtaient, elle vit qu'ils se plaisaient, debout sur une jambe, à creuser de leur pied un trou dans le sol, distraction vague, imprécise, quelque chose comme une oisiveté, une occupation machinale de cerveau ennuyé et désœuvré.

On a remarqué que, dans la belle et exquise comédie de Jules Renard, elle avait deux ou trois fois cette attitude.

Eh bien, croyez-nous, ces détails, pris sur le vif, donnent une rare intensité au jeu de l'artiste.

Quand Suzanne Desprès eut à interpréter, au Théâtre Antoine, *Poil de Carotte*, on la vit dès les premières répétitions, en culotte et en blouse, essayant de s'accoutumer aux gestes nouveaux qu'un pareil costume comportait.

Qui n'a pas vu Mlle Marthe Mellot dans Fanfan, des *Deux Gosses* ? Les cheveux plats, la casquette enfoncée, les mains dans les poches, elle donnait vraiment l'impression d'un gosse parisien des faubourgs, tels que les dessine Poulbot.

« Je mentirais si je disais, dit Mlle Eve Lavallière, que j'ai réussi du premier coup à assimiler complètement, *réellement*, à mon tempérament dramatique le personnage de Géo dans *les Petits*.

» J'ai dû m'observer sans cesse, observer autour de moi, — la vie n'est-elle pas la meilleure éducatrice qui soit ? — prier Gémier, qui est le dévouement et l'affabilité mêmes, et Népoty de me reprendre quand ils estimeront que je ne joue pas « vrai ».

» Pour me débarrasser des habitudes que j'ai contractées à la scène, je veux dire de ces tics que nous possédons toutes et qui font notre réputation, qui nous caractérisent, que le public s'attend à retrouver à chacune de nos créations, j'ai revêtu, dès le premier jour des répétitions, le costume marin. C'est de la sorte que, peu à peu, j'ai triomphé de la tendance à porter les mains en avant et de ma démarche, qui n'avait rien de celle d'un gamin de quinze ans. »

Conseils à suivre le jour de la représentation

Si la répétition générale de la veille s'est terminée après minuit, prenez tout votre temps de repos.

Le premier conseil, c'est de prendre des précautions d'hygiène et de régime. Soignez-vous particulièrement le jour où vous devez jouer.

« N'ouvrez pas la brochure le jour de la représentation, dit M. André de Lorde (1). Abstenez-vous d'y penser, d'en relire le texte. Il est important que vous vous reposiez, que vous cherchiez d'autres occupations, des distractions qui vous conduiront, sans que vous vous en doutiez, jusqu'à la représentation. Autrement vous vous impatienterez, vous vous énerverez sans profit. Vous trouverez la journée éternellement longue, et vous vous figurerez, à le repasser, que vous ne savez plus un traître mot de votre rôle. Allez faire, si cela est possible, une bonne petite promenade à pied, de deux heures, dans l'après-midi.

. . . . . .

» Excluez de votre repas — que vous devez faire deux heures au moins avant la représentation — tout ce qui pourrait empâter votre langue ou altérer votre voix. Par exemple : le cidre, les alcools, le vin rouge (surtout le bourgogne), les artichauts, et tous les mets vinaigrés, poivrés.

» Tout cela est très mauvais lorsque l'on joue.

. . . . . .

» N'essayez pas de vous monter, de vous échauffer d'une manière factice avant le spectacle. Quelques acteurs se figurent, en effet, que pour chasser l'émotion qui les envahit à mesure que l'heure approche, il suffit de prendre telles ou telles boissons excitantes, comme du café, en grande quantité, du champagne, des liqueurs qui provoquent une sorte d'agitation nerveuse très préjudiciable.

» Disons en passant que si on se sentait la voix fatiguée, légèrement émoussée ou enrouée, on pourrait, avant d'entrer en scène, gober deux ou trois œufs crus, boire un grog bien chaud, un verre de coca Mariani, ou bien encore prendre un verre d'élatine (liqueur de pin); quant aux granules d'aconitine, ils ne s'emploient que dans les cas de complète extinction. »

Comment on corrige ses défauts

Je dirai aux artistes : Vous ne pouvez voir, ni savoir vous-mêmes si vous êtes parfaits dans l'œuvre ou la scène que l'on vous a confié; donc, avant d'affronter le public, dites l'œuvre, dont vous êtes l'interprète, devant un ami, mais devant un ami sûr et sur lequel vous puissiez compter. Ne croyez pas les flatteurs remplis d'importance qui, au risque d'en rire après, vous félicitent et vous complimentent toujours; ils ne savent quels termes employer pour exprimer l'admiration

(1) « Pour jouer la comédie de salon. » Editeur : Hachette.

qu'ils ont pour votre talent, mais ne vous y fiez pas : souvent, ce sont eux la cause de vos insuccès; choisissez, au contraire, un véritable ami ou un parent, une personne au cœur franc et sans détour, et là, devant elle, répétez comme si vous étiez en scène et ne vous froissez pas des observations de votre auditeur; il représente le public et même quelque chose de plus, car il doit chercher à apercevoir vos défauts.

Notez-les, ces défauts, et corrigez-vous-en jusqu'à ce que vous arriviez à la perfection et quand alors, sûrs de vous-mêmes, vous vous présenterez devant le public, ce seront des bravos sans nombre qui vous accueilleront. GASTON HABREKORN. »

L'heure du spectacle

Le moment étant venu de se rendre au théâtre, arrivez-y à temps, calme, sans fatigue préalable, et prenez garde à la température extérieure afin d'éviter un refroidissement.

Trouvez-vous dans votre loge au moins trois quarts d'heure avant le lever du rideau de l'acte où vous paraissez. Ceci pour avoir tout le temps qu'il faut pour se maquiller et s'habiller à l'aise.

Une scène est souvent à la merci d'un bouton de col qu'on a boutonné avec peine parce qu'on était trop pressé.

Généralement les actrices arrivent au théâtre toutes coiffées et s'épargnent ainsi les ennuis d'une coiffure au dernier moment.

Néanmoins, nous conseillons à celles qui sont inexpérimentées en matière théâtrale de se faire assister par une amie ou, de préférence par une servante. Il y a trop souvent, à l'ultime moment, quelque incident de toilette. De là, nécessité d'un coup d'œil expert jeté par des yeux dévoués sur l'ensemble de votre costume.

Dernier conseil aux actrices : ne vous serrez pas trop la taille, ni les pieds. Il faut pouvoir parler, respirer, aller et venir sans gêne aucune. Un faux pas est toujours disgracieux et parfois dangereux, bien plus sur une scène qu'ailleurs.

Du trac(1)

Le trac est une émotion désagréable, souvent même pénible, qui se manifeste presque toujours chez les gens qui, par leur profession, sont

(1) « Les Timides et la Timidité », par Paul Hartemberg. Editeur : Alcan, 1901. « Le Trac au Théâtre », « L'Art du Théâtre », nos 44 et 45.

amenés à parler, à se produire en public. Le trac se distingue nettement de la timidité, en ce que la honte n'y est pour rien. On rougit en face d'une personne, on ne rougit plus en face de trois mille.

Le trouble psychique le plus gênant pour l'artiste est un affaiblissement de la mémoire.

Un fait assez curieux à remarquer, c'est que la plupart du temps les jeunes gens ne connaissent pas le trac, font leurs premiers pas dans la carrière sans ressentir la moindre émotion. Les artistes sont d'accord pour reconnaître que le trac ne cesse de croître avec l'âge et le succès.

Le trac se manifeste surtout chez l'artiste le jour d'une première représentation, et même quelques jours auparavant.

Pour le comédien, la principale source de crainte est la critique.

On se sent réconforté avec un camarade sûr de lui qui pourrait tirer d'embarras au moment d'une faute; avec un partenaire «traqueur» on a le trac soi-même.

Le trac, très intense au début de la représentation, à la première entrée, diminue toujours dans le cours de la soirée.

D'une façon générale, le trac est tributaire de l'émotivité générale. Si le comédien est robuste, bien portant, équilibré, il subit moins le trac que les personnes nerveuses, impressionnables. Or tous les artistes de talent ont le trac, parce qu'ils ont conscience de leur responsabilité vis-à-vis du public, de l'auteur, etc. Seules, les nullités n'ont pas le trac.

On ne surmonte pas le trac; on l'a ou on ne l'a pas.

On peut toutefois l'atténuer par l'hydrothérapie ou en prenant six gouttes de laudanum dans un verre d'eau sucrée, avant d'entrer en scène. Quant aux stimulants artificiels, apéritifs, vin, thé, ils sont généralement plus nuisibles qu'utiles.

Le trac ne mérite un traitement direct que s'il devient pathologique, sous forme d'une véritable phobie de paraître en public. Il est inutile alors de lutter désespérément; le parti le plus sage est de renoncer au théâtre, comme plusieurs grands artistes ont dû le faire : Rose Dupuis, par exemple, a quitté la scène en plein succès.

Anecdotes sur les artistes traqueurs

Nous pourrions citer foule d'exemples d'artistes célèbres qui furent exceptionnellement traqueurs, bien qu'ils s'en défendent parfois...

Molière, quand il créait une de ses comédies devant le Roi et la Cour, était généralement si ému qu'on ne comprenait pas ce qu'il disait pendant les premières scènes. Peu à peu il reprenait courage : devant

son succès il oubliait sa peur et redevenait vaillant à partir du second acte.

Lekain, quand il devait jouer un rôle nouveau, était indisposé trois ou quatre jours avant ; il s'enfermait chez lui et ne recevait personne.

Talma, avant d'entrer en scène, tremblait de tous ses membres ; il ne fallait pas que quelqu'un lui adressât la parole ; il ne répondait pas, se tenant appuyé contre un portant de coulisse, récitant pour lui seul les premiers vers de son rôle.

Adrienne Lecouvreur entrait en scène au dernier moment, par un suprême effort ; souvent, après le premier acte, elle s'évanouissait dans sa loge et l'on était forcé d'attendre qu'elle fût remise avant de frapper les trois coups pour le second acte.

Rachel fut une traqueuse ; mais, à force de volonté, elle triomphait de ses nerfs. Pourtant, il n'était pas rare que le lendemain d'une première elle s'alitât, brisée par l'effort de la veille.

Marguerite George ne connut le trac qu'à la fin de sa carrière ; le jour de ses débuts à la Comédie-Française (elle avait 14 ans), elle était si peu troublée que quelques heures avant d'entrer au théâtre, elle s'amusait à tirer toutes les sonnettes qui se trouvaient à portée de sa main sur son chemin ; et, avant son entrée en scène, elle plaisantait avec ceux qui fréquentaient les coulisses, répondaient à leurs compliments en souriant, très maîtresse d'elle-même. Le moment de paraître en public arrive, elle conserve un sang-froid imperturbable qui lui permet de lutter victorieusement contre une cabale qui se manifeste dans le public.

Samson, cet acteur incomparable, ce merveilleux diseur qui, d'un mot, d'un geste, révélait un personnage, était d'une timidité extrême. Il a presque toujours manqué ses débuts :

« J'étais le plus malheureux des hommes, dit-il dans ses Mémoires, quand j'avais un rôle à créer ; huit jours au moins avant la première représentation mon humeur s'assombrissait ; je ressentais déjà les tortures de la peur. Je n'ai jamais retardé une première représentation, mais j'ai souvent désiré qu'on ajournât les heures de mon supplice ; je suis allé parfois jusqu'à me souhaiter un accident, une maladie... Enfin quand arrivait le jour fatal, j'étais absolument insociable, je ne voulais recevoir aucune visite, me livrer à aucune causerie. Je restais dans mon cabinet où ma famille craignait d'affronter mon humeur farouche ; tantôt je dînais seul, tantôt j'allais dans des restaurants éloignés où je fusse sûr de n'être pas connu ! Qu'on juge en quel état j'arrivais à ma loge ! Quelles angoisses, quand je descendais sur la scène, quand j'entendais frapper les trois coups, lorsqu'enfin le rideau se levait ! Qui n'a point passé par ces terribles épreuves ne peut se les figurer ! Heureux l'acteur qui ne connaît pas la crainte. L'assurance plaît au

public; elle hâte le succès, elle le double, elle permet de frapper fort, ce qui, pour la multitude, permet de frapper juste. »

Laferrière, l'éternel jeune premier, était bien aussi un vrai traqueur; il parlait si vite, pendant les premières scènes que, parfois, on ne comprenait pas ce qu'il disait. Mais quand il sentait que le public s'impatientait, alors il retrouvait toute son énergie et avait de beaux élans qu'il ne retrouvait plus aux autres représentations.

Frédérick Lemaître prétendait ne pas avoir le trac. Il se vantait, car son émotion était si grande que quelquefois il manquait de mémoire.

Virginie Déjazet avait le trac à tel point que parfois, au moment où l'on annonçait le lever du rideau, elle demandait quelques minutes de grâce. Ce n'est que lorsqu'elle entendait le public frapper des pieds qu'elle disait au régisseur : « Vous pouvez commencer. » Mais quand elle chantait son premier couplet, sa voix tremblait et souvent elle était forcée de trouver un prétexte pour s'asseoir, de peur de tomber.

Mélingue, le soir d'une première, s'enfermait dans sa loge à partir de trois heures de l'après-midi, se récitant son rôle, se regardant dans une grande glace, étudiant ses gestes et ses jeux de physionomie... Quand il entendait sonner le troisième coup, il demandait un verre d'eau avec un peu de cognac, qu'il buvait d'un trait et disait, s'efforçant de rire, à son habilleur : « Allons-y, mon vieux! à la grâce de Dieu! Si je suis sifflé, ce ne sera pas ma faute! »

L'excellent Landrol, le vieux routier du Gymnase, tremblait intérieurement à chaque pièce nouvelle, et combien en joua-t-il pourtant!

« Alors, disait-il, pour me rassurer, me raffermir, je regarde le public bien en face dès mon entrée en scène, je prononce mentalement le mot de Cambronne et, dès cet instant, c'est fini, en avant, je charge comme un soldat!

Baron (père) — qui s'en douterait — éprouvait un tel trac que deux jours avant une première, il lui était impossible de prendre d'autre nourriture qu'un peu de bouillon. Dans la coulisse, il ne tenait pas en place le soir d'une première représentation, et on l'entendait dire à tout moment, avec la voix douce qu'on lui connaît : « Quel chien de métier! »

Bouffé était obligé, en sortant de scène, de changer de chemise dès le premier acte, les soirs de « première » : il était trempé de sueur froide.

Edmond Got a éprouvé le trac jusqu'au dernier jour. « A la grâce de Dieu, disait-il le soir d'une première, il faut marcher. »

A la même occasion, Gustave Worms faisait de longues courses à pied. Chez lui les manifestations du trac étaient une sécheresse de la bouche et du pharynx extrêmement gênante, et un spasme de la gorge

pouvant compromettre l'usage de la voix ; battements de cœur, tremblements musculaires, localisés surtout dans les jambes.

Francisque Sarcey, qui a fait battre le cœur de tant de jeunes artistes, Sarcey, dont les chroniques étaient si impatiemment attendues dans le monde théâtral au lendemain d'une première, Sarcey qui, par sa plume, pouvait faire ou défaire une réputation, Sarcey, le critique influent, l'aimable conférencier, « Notre Oncle », enfin, pour lui donner le nom par lequel on le désignait dans les coulisses, eh bien, Sarcey était horriblement traqueur. Lorsqu'il lui fallait parler en public, Sarcey avait la colique... Il l'a raconté lui-même, avec détails complets, dans ses *Souvenirs*.

On rapporte un mot assez joli de Baron à propos du trac intense du critique du *Temps*. C'était à l'Odéon ; Sarcey devait faire une conférence ; en attendant le moment de prendre place derrière la table verte, il arpentait nerveusement les coulisses, allant d'un portant à l'autre, en proie à la plus vive agitation.

— Est-ce idiot d'avoir un pareil trac ! s'écrie-t-il soudain.

— Et pourtant, lui dit Baron, qui se trouvait près de lui, Sarcey n'est pas dans la salle...

Personne n'était plus qualifié que cet excellent comédien pour faire cette réponse, car lui, si sûr de lui-même en apparence, est peut-être le plus grand traqueur du monde... théâtral.

Les comédiens, les chanteurs et les conférenciers ne sont pas les seuls à souffrir du fâcheux trac ; les auteurs en souffrent également à l'occasion.

Ainsi M. François de Curel fuit le théâtre qui le joue. Le jour de la répétition générale de *la Dernière Idole*, il était... aux Folies-Bergère. Quelques jours avant le combat, M. Henry Bataille est malade et passe ses journées étendu dans un fauteuil, les jambes enveloppées de couvertures. M. Pierre Veber sent son découragement croître à mesure que s'écoulent les jours qui le séparent de la première. M. Tristan Bernard ressent une telle crainte du public que, une fois la pièce remise au directeur, il n'a plus qu'un seul désir : c'est qu'elle ne soit pas jouée.

M. Jules Lemaître avoue : « Je ne vais jamais voir jouer mes pièces. » M. Paul Hervieu déclare que, le soir d'une première, il est comme l'accusé qui, en cour d'assises, attend du verdict la mort ou la liberté. M. Maurice Donnay reconnaît qu'il a des moments bien pénibles...

M. Edmond Rostand fut assez maître de lui pour s'habiller en seigneur Louis XIII, à la représentation de *Cyrano de Bergerac*, et applaudir Mme Rosemonde Rostand jouant, au pied levé, Roxane à la place de Maria Legault indisposée.

M. Jean Richepin n'est pas nerveux : il se promène dans les coulisses, le soir de la générale, comme si la pièce était d'un autre...

De l'utilité de vérifier ses accessoires portatifs

Une fois prêt, tâchez d'être sur la scène au moins cinq minutes avant le lever du rideau pour vous assurer si de tous les accessoires dont vous avez besoin, chacun est à sa place : lettre, carnet, portefeuille, bourse de monnaie, serviette d'avocat, longue vue, appareil photographique, valise, paquets divers, etc.

Examinez aussi si l'arme à feu est chargée, si l'épée sort bien du fourreau et y rentre bien aussi.

Du calme

Et, maintenant que tout est en ordre, soyez calme, ne pensez pas au trac, surtout si vous savez parfaitement votre rôle.

Ne vous préoccupez que de ce dernier et surtout ne ratez pas votre réplique d'entrée. Ce mécompte vient de ce que l'acteur, distrait ou inattentif, n'ayant pas entendu sa réplique ou étant occupé à bavarder avec les camarades, n'entre pas au moment précis où il doit faire son apparition. On comprend le mauvais effet produit par un oubli de ce genre, et l'embarras des artistes qui sont en scène, attendant l'entrée de celui qui n'arrive pas.

Entrée manquée. — Inspiration spontanée

On a vu des acteurs très adroits avoir assez de sang-froid pour occuper utilement la scène en attendant la venue du retardataire et de telle façon que le public ne s'aperçut pas d'un accident qui eût excité sa mauvaise humeur.

Un soir, à la Comédie-Française, Edmond Got, qui jouait dans une pièce le rôle d'un médecin, manqua son entrée de quelques instants; Régnier, alors en scène, occupa cet entr'acte inattendu en comparant l'heure de sa montre avec celle de la pendule et en émettant une foule de conjectures sur les causes qui pouvaient ainsi retarder « l'excellent docteur »; enfin il croit entendre des pas à l'une des portes du salon, et se dirige de ce côté en disant :« Le voilà! » tandis que Got, le retardataire, faisait son entrée... par la porte opposée. Mais Régnier, sans perdre son sang-froid, se retourne, et dit avec beaucoup de naturel : « Tiens! vous avez donc fait le tour de la pelouse? » Les deux interlocuteurs commencèrent alors leur scène, et personne ne se douta de l'entrée manquée.

Un autre soir, Got jouait, dans une pièce de Scribe, un rôle de vieux notaire ; la chaleur était telle que le grand artiste, à l'entr'acte, retira barbe et perruque. Fatigué, il s'était endormi lorsque la voix du régisseur l'arracha du sommeil :« En scène, M. Got!... »

Le comédien bondit et oubliant de « refaire sa tête », entra en scène où Madeleine et Augustine Brohan attendaient le notaire. Les artistes, ahuries, regardèrent le tabellion qui était rajeuni de vingt ans depuis l'acte précédent et le public, partageant leur surprise, commençait à rire.

Seul Got, comprenant ce qui se passait, ne se troubla pas :« J'étais venu à la place de mon père, mais, je le vois, vous me trouvez trop jeune... Eh! bien, mon père est en bas, je vais le chercher... »

Puis, sans attendre de réponse, il sortit, remit rapidement sa barbe blanche et sa perruque et, une minute après, il rentrait en scène, transformé en vieillard, l'échine ronde, la voix cassée...

Comment il convient de jouer à la représentation

Enfin le moment est venu de paraître devant le public. Approchez-vous de la porte ou de la coulisse par où vous devez entrer et écoutez : quand vous entendrez la réplique qui vous indique que c'est à votre tour, entrez.

Mais n'entrez pas sous l'impression de vos sentiments personnels du moment : ou trop vite, de crainte de « rater » l'entrée, ou trop lentement, de crainte de troubler vos camarades, ou d'avoir le trac.

En règle générale, il faut entrer en scène sans hâte, à moins que la situation n'exige le contraire.

Il faut éviter d'entrer en scène en ligne brisée. On doit donc « arrondir » son entrée, c'est-à-dire ne pas suivre une ligne droite pour s'approcher du personnage ou de l'objet désigné par la mise en scène. C'est suivant des lignes obliques ou courbes qu'il faut se déplacer, afin d'être toujours de trois quarts au moins face au public.

En se déplaçant, l'artiste évitera de se heurter au partenaire ou au mobilier. Devant le public, il s'agit de vivre son rôle, c'est-à-dire de parler comme on parlerait si l'on se trouvait dans les mêmes circonstances que le personnage qu'on interprète et non déclamer le texte de son rôle de la manière aboyante et rauque usitée dans le drame par les vieilles perruques et les nullités des théâtricules de province.

Il est des acteurs qui, en entrant en scène et après avoir retiré leur chapeau, arrangent leurs cheveux ; cela ne peut être permis qu'à ceux qui représentent des sots...

Ont tort également les artistes qui, après s'être mis à genoux, essuient leur pantalon en se relevant; les actrices qui, en quittant le fauteuil où elles étaient assises, rajustent par un double mouvement des mains sur les hanches, leur jupe froissée qui ne dessine plus aussi bien la ligne.

Le temps que les artistes mettent ordinairement pour écrire une lettre est toujours trop court; ssuvent même on présente un morceau de papier immaculé.

Un défaut de beaucoup d'artistes est de parler plutôt au public qu'à leurs interlocuteurs. Il ne faut pas oublier que pour l'acteur consciencieux, l'avant-scène est un quatrième mur : le public n'existe pas pour lui.

L'artiste ne doit donc pas paraître sur le proscénium, qui est la partie neutre et morte de la scène; s'il s'y montre, s'il dépasse la ligne du rideau, il sort du décor, échappe au milieu qui le justifie et où il doit se mouvoir.

Quand des divertissements, des fêtes, des cérémonies ou des soirées ont lieu, les principaux personnages de l'action, qui prennent place pour y assister, ne paraissent nullement y faire attention; ils causent entre eux ou ils regardent tout bonnement dans la salle et s'intéressent à ce qui s'y passe; ceci ôte de l'attrait à l'ensemble, qui doit toujours être complet.

On vous demande alors « d'écouter »; l'expression manque de justesse, c'est l'art de « faire attention » qu'il faut dire.

Ecouter suppose une tension de l'oreille et de l'esprit qui serait d'un fâcheux effet. Comprenez bien qu'il faut mettre autant d'expression, d'animation du regard quand vos partenaires parlent, que lorsque c'est vous qui débitez votre rôle. Il faut que le public sente que vous entendez, que vous êtes informés, heureux ou tristes, approuvant ou désapprouvant.

On ne doit jamais paraître insensible à ce que l'on entend dire, surtout si la chose est de nature à nous intéresser; mais on ne doit pas oublier que l'acteur qui parle est celui qui, pour lors, domine sur la scène : ceux qui l'écoutent n'y sont que subalternes, quelque important que soit le personnage qu'ils représentent. On voit beaucoup d'acteurs pécher contre ce principe, surtout ceux qui jouent les rôles comiques. L'envie d'être plaisants le plus qu'ils peuvent leur fait faire, pendant qu'ils ne parlent pas, des contorsions déplacées, dont le ridicule amuse quelques spectateurs et révolte les gens de goût. « Que ceux qui jouent les clowns, affirmait Shakespeare, ne fassent rien de plus que leur rôle, car il en est qui se mettent à rire d'eux-mêmes pour faire rire un certain nombre de spectateurs ineptes, au moment même où il faudrait remarquer quelque situation essentielle de la pièce. Cela est

indigne et montre la plus pitoyable prétention chez le clown dont c'est l'usage. » (*Hamlet*, acte III, scène II.)

Pour s'asseoir, il est bon — sauf intention contraire du metteur en scène — de se servir des chaises ou des fauteuils à l'endroit même où ils ont été placés, parce que les changer de place peut devenir dans la suite un embarras pour les acteurs.

On peut risquer quelques innovations, il est permis, surtout dans la comédie, de conserver des habitudes que l'on aurait en quelque sorte chez soi, telle que de fumer une cigarette, tenir à la main un lorgnon, un monocle, un journal, etc., pour les dames, un livre, une fleur, une broderie, un éventail, une face-à-main, etc.

Mais n'usez des accessoires qu'avec une grande réserve et sans jamais blesser les convenances scéniques.

Qualités du jeu scénique. — De l'ensemble

Au théâtre, on appelle « l'ensemble » une qualité précieuse, toute particulière, qui s'acquiert par l'habitude qu'ont les mêmes acteurs d'être réunis, de jouer de compagnie, de connaître intimement leur jeu, leurs facultés personnelles, de façon que l'exécution générale se ressent de cette connaissance et atteint ce degré de fondu de cohérent, d'homogène, qui constitue une sorte de perfection relative de l'action scénique.

Tout doit se tenir, se lier, de manière que, du concours de chacun, résulte le succès de tous.

Une troupe, dont les éléments n'ont pas encore été groupés, qui se présente pour la première fois devant le public, ne pourra, quelle que soit la valeur des unités qui la composent, posséder cet ensemble si désirable ; celui-ci ne s'obtiendra qu'à la longue, par le contact incessant, par la fusion de ces éléments divers.

Quand un de vos camarades tient la scène, si haut qu'il élève, si beau qu'il paraisse et quelque secondaire que vous sembliez près de lui, — inversement, si mauvais soit-il à vos yeux, — ne vous oubliez jamais à le regarder, ni pour applaudir ni pour blâmer ; c'est l'affaire des spectateurs ; votre devoir est de suivre votre collègue dans ses élans, de le soutenir, de vous placer sous sa main, sans qu'il ait jamais besoin de chercher, d'attendre ou d'appeler.

L'ensemble assure le succès des choses ordinaires ; il centuple celui des belles choses. Une compagnie d'acteurs dévoués les uns aux autres, respectueux du public et des auteurs, rend partout plus de services à l'art théâtral que le plus grand comédien mal entouré.

Comme principe général, tous les acteurs, dans leur personnage respectif, doivent concourir à l'ensemble, mettre dans leurs mouvements, dans leurs gestes, la même concordance, le même rapport que dans les inflexions de la voix. Cela exige beaucoup d'observation et de jugement de la part de l'acteur; généralement, il n'apporte d'autre désir que celui de se faire valoir personnellement, aux dépens de l'ensemble et souvent au grand dam du caractère même de son personnage.

Du naturel

Etre sur la scène ce que l'on est dans la vie ordinaire, c'est-à-dire simple et naturel, voilà ce qui constitue l'art véritable pour le comédien.

Soyez naturel, disent les maîtres, et ils ont raison; mais il est nécessaire de préciser le conseil, autrement nous sommes exposés à le prendre à contre-sens. Ce n'est point *notre* naturel qu'il faut porter au théâtre; au contraire, défendez-vous du penchant à tout accommoder aux airs de votre personne et aux inclinations de votre esprit. Recherchez le naturel propre du personnage que vous êtes chargé de personnifier en vous. Les efforts persévérants que vous pourrez tenter n'iront jamais jusqu'à assouplir votre personne morale et physique au point que vous cessiez d'avoir une manière d'être personnelle. Il y a mille causes pour cela : d'abord vos préférences, vos habitudes, vos passions, vous les combattrez, certes, mais elles gardent quand même une certaine puissance; et si votre volonté n'est pas continuellement tendue contre elles, elles reprennent demain ce que vous leur avez arraché hier. Ensuite et surtout, il y a votre tempérament : sanguin, il vous jette dans les écarts impatients de toute règle; lymphatique, il prive votre action du ressort nécessaire; nerveux, il rend votre jeu court, mesquin, brisé; bilieux, il vous donne des apparences de maussaderie et d'irritabilité plus que désagréables.

Si vous n'y prenez garde, tous les individus que vous tentez d'incarner à la scène, ont quelque chose d'accusé qui les ramène invariablement à n'être que vous un peu déguisé.

Il faut que le jeu naturel fasse disparaître l'acteur pour faire surgir le personnage. Les jeunes acteurs commencent par dénaturer la nature, en se formant une idée fausse, exagérée, de la déclamation.

La nature est simple, parce qu'elle emploie les moyens nécessaires pour produire les effets qu'elle développe; il semble qu'elle se révèle au grand artiste, qu'elle doive le conduire toujours à la vérité par le chemin le plus court, et à la beauté par les modèles qu'elle lui fournit

constamment. Le jeu d'un bon acteur paraît d'autant plus varié et plus nouveau qu'il approche plus de la nature et de la vérité.

Pour acquérir le naturel (qui est à la diction ce que l'harmonie est à la musique), il faut être si bien pénétré de ce qu'on dit qu'on semble le penser. Or, comme moyen pratique c'est, avant tout, la certitude de la mémoire qui peut donner cette qualité. Comme écueil à ce ton naturel que l'on cherche à acquérir, il faut signaler le laisser-aller commun, voire trivial : la diction doit s'éloigner autant du débit trop familier que du débit trop emphatique.

De l'énergie

Une énergie soutenue impose au spectateur et le force à être attentif. Que nul n'entende que, par là, nous voulions dire qu'il faille continuellement avoir un jeu violent! Il peut y avoir beaucoup d'énergie dans un mot prononcé à voix basse, dans un « temps », dans un regard, dans le moindre geste.

Nous entendons par « énergie soutenue » que l'acteur représentant un personnage doit être continuellement en action.

Frédérick Lemaître, lorsqu'il fut engagé par la direction des Variétés, eut pour premier grand rôle celui de *Kean*, dans le drame d'Alexandre Dumas père (31 août 1836).

Eugène de Mirecourt a raconté un épisode de la vie théâtrale de Frédérick Lemaître qui se rattache à cette période :

« Jamais il n'arrivait au théâtre sans avoir sacrifié largement au dieu du pampre. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'il semblait devoir à cette surexcitation même ses plus grands effets d'excessive sensibilité, de lyrisme et d'audace.

» Un soir il fit attendre le public pendant quarante-cinq minutes. La salle était dans une indignation terrible. On menaçait de briser les violons de l'orchestre dont la musique beaucoup trop prolongée agaçait les spectateurs au lieu de calmer les ennuis de l'attente. Le théâtre avait en vain commandé une battue chez les restaurateurs et dans les estaminets du voisinage. Point de Frédérick. Enfin on le voit paraître. Mais il aurait eu besoin, ce soir-là, comme Silène, d'être soutenu par les nymphes.

— Holà! crie-t-il, place au théâtre!

— Vous n'entrerez pas ainsi en scène, dit le régisseur furieux. On va rembourser le public et vous payerez le dommage.

— Ah! ma foi, ce sera justice! fit Dumas présent à l'altercation.

— Paix!... taisez vos becs, dit l'émule de Silène, ou je vous *casse*!

» A ces mots, il montre son poing d'hercule à ceux qui veulent le retenir, envoie l'auteur de *Kean* rouler contre un décor, et crie d'une voix formidable :

— Qu'on lève le rideau!

» Sans doute le public va l'écraser de sa colère. Pas du tout. Le grand acteur, en cette suprême occurrence, domine le trouble de son cerveau, fait appel à son génie et subjugue par une entrée magnifique la salle orageuse : les applaudissements éclatent en triple salve!

A certain passage de la pièce, Kean déplore ses excès et ses désordres. Encore ému par la scène des coulisses et sentant avec vivacité le malheur de sa passion, Frédérick abandonne la prose de Dumas pour improviser un thème plein de regrets et de larmes, qui jette la salle entière dans le transport. Pendant cinq minutes, un tonnerre de bravos ne lui permet pas de continuer son rôle. Avisant Dumas dans une avant-scène, Frédérick s'approche et lui jette au visage cette phrase triviale et railleuse :

— Hein! cadet, ça te la coupe! »

Le jeu de l'illustre comédien italien Tommaso Salvini dans « La Mort Civile »

L'autre soir, au Théâtre Italien, j'ai éprouvé une des plus fortes émotions dont je me souvienne. Salvini jouait dans un drame moderne : *La Mort civile.*

. . . . . .

Le comédien m'a pris tout entier, il m'a bouleversé. J'ai senti en lui un homme, un être vivant empli de mes propres passions.

Désormais, il y a une commune mesure entre lui et moi.

. . . . . .

Je me méfiais beaucoup des acteurs italiens, je me les imaginais d'une exubérance folle.

Aussi quel a été mon étonnement lorsque j'ai constaté que le grand talent de Salvini est tout de mesure, de finesse, d'analyse.

Il n'a pas un geste inutile, pas un éclat de voix qui détonne.

Au premier aspect, il serait plutôt gris, et il faut attendre pour être empoigné par ce jeu si simple, si savant et si fort.

Je citerai quelques exemples. Son entrée de forçat fugitif, d'homme humble et souffrant, inquiet et torturé, est merveilleuse.

Mais ce qui m'a plus frappé encore, c'est la façon dont il dit le long récit de son évasion. Tout d'un coup, au milieu de l'allure dramatique de la scène, c'est un coin de comédie qui s'ouvre. Il baisse la voix, comme si l'on pouvait l'entendre, il dit le récit sur le même ton voilé,

en s'animant pourtant, en finissant par rire d'avoir si bien trompé les gardiens.

Nous n'avons pas un seul acteur de drame en France qui aurait l'intelligence d'effacer ainsi sa voix.

Tous raconteraient leur fuite en roulant les yeux et en faisant les grands bras.

L'impression que produit Salvini par la simplicité de son jeu est prodigieuse en cette occasion.

Il me faudrait citer toutes les scènes.

Dans la conversation qu'il a avec le docteur, et plus tard dans la scène avec Rosalie, lorsqu'il laisse tomber sa tête sur la poitrine de cette femme qu'il aime tant et qu'il va perdre, il arrive aux plus larges effets du pathétique.

. . . . . .

Salvini a étudié l'âme humaine, il en analyse les nuances, il est un homme qui pleure. Mais où il a été superbe surtout, c'est au dernier acte, lorsqu'il meurt.

Je n'ai jamais vu mourir personne ainsi au théâtre.

Salvini gradue ses derniers moments de moribond avec une telle vérité qu'il terrifie la salle. Il est vraiment un mourant, avec ses yeux qui se voilent, sa face qui blémit et se décompose, ses membres qui se raidissent. Lorsqu'Emma, sur la demande de Rosalie, s'approche et l'appelle :« Mon père », il a un retour de vie, un éclair de joie sur son visage déjà mort, d'un charme douloureux ; et ses mains tremblent, et sa tête se penche, secouée par le râle, tandis que ses derniers mots se perdent et ne s'entendent plus.

Sans doute, on a fait souvent cela au théâtre, mais jamais, je le répète, avec une telle intensité de vérité.

Enfin, Salvini a eu une trouvaille de génie : il est étendu dans un fauteuil et, lorsqu'il expire, la tête penchée vers Emma, il semble s'écrouler, son poids l'emporte, il culbute et vient rouler devant le trou du souffleur, pendant que les personnages présents s'écartent en poussant un cri.

Il faut être un bien grand comédien pour oser cela. L'effet est inattendu et foudroyant. La salle entière s'est levée, sanglotant et applaudissant.

La troupe qui donne la réplique à Salvini est très suffisante. Ce que j'ai beaucoup remarqué, c'est la façon convaincue dont jouent les comédiens italiens.

Pas une fois, ils ne regardent le public. La salle ne semble pas exister pour eux. Quand ils écoutent, ils ont les yeux fixés sur le personnage qui parle, et quand ils parlent, ils s'adressent bien réellement au personnage qui écoute. Aucun d'eux ne s'avance jusqu'au trou du souffleur,

comme un ténor qui va lancer son grand air. Ils tournent le dos à l'orchestre, entrent, disent ce qu'ils ont à dire et s'en vont, naturellement, sans le moindre effort pour retenir les yeux sur leurs personnes.

Tout cela semble peu de chose, et c'est énorme, surtout pour nous, en France.

Avez-vous jamais étudié nos acteurs? La tradition est déplorable sur nos théâtres. Nous sommes partis de l'idée que le théâtre ne doit avoir rien de commun avec la vie réelle. De là cette pose continue, ce gonflement du comédien qui a le besoin irrésistible de se mettre en vue. S'il parle, s'il écoute, il lance des œillades au public; s'il veut détacher un morceau, il s'approche de la rampe et le débite comme un compliment.

Les entrées, les sorties sont réglées, elles aussi; de façon à faire un éclat.

En un mot, les interprètes ne vivent pas la pièce; ils la déclament, ils tâchent de se tailler chacun un succès personnel, sans se préoccuper le moins du monde de l'ensemble.

. . . . . .

Dans *La Mort civile*, Salvini m'a transporté; je m'en suis allé étranglé d'émotion. Certes, l'auteur de ce drame, M. Giacometti, ne doit pas avoir la prétention d'égaler Shakespeare.

Son œuvre, au fond, est même médiocre, malgré la belle nudité de la formule. Seulement, elle est de mon temps, elle s'agite dans l'air que je respire, elle me touche comme une histoire qui arriverait à mon voisin.

Je préfère la vie à l'art, je l'ai dit souvent. Un chef-d'œuvre glacé par les siècles n'est en somme qu'un beau mort. EMILE ZOLA.

(Extrait de « Naturalisme au théâtre ». Editeur : Charpentier. 1888.

Défauts du jeu scénique
De l'émotion factice

Parmi les mauvaises habitudes que le désir et l'espoir d'être vrai semblent avoir implantées au théâtre, sont celles qu'ont les femmes de « jouer de la poitrine » pour simuler une émotion soudaine et violente.

Cette habitude est certainement déplaisante au premier chef. Cette houle forcée d'une gorge n'ajoute rien à l'illusion scénique.

Etes-vous surprise, inquiète, troublée? Avez-vous peur? Votre attitude, votre regard, votre physionomie vont nous l'apprendre, et non pas vos « charmes »; leur agitation nous gêne pour bien juger de la vérité de leur jeu...

Que de fois avons-nous remarqué, et sur les scènes les plus subventionnées, des femmes qui soulevaient à coups précipités leur poitrine, comme si elles revenaient d'une longue course, afin de traduire une violente émotion?

Avons-nous besoin de dire que nous trouvons cela fort peu naturel Une jeune essoufflée a plutôt l'air d'arriver en retard que d'être sous le coup d'une vive terreur. Chacun peut à son gré vérifier ceci : dans les grandes passions, dans les transports de colère, de jalousie ou de douleur, si l'actrice oublie le spectateur, sa poitrine demeure presque immobile ou ne participe au jeu que par les mouvements qu'il est impossible d'apercevoir de la salle.

Nous savons bien qu'à cette retenue la femme perd les admirations des « vieux marcheurs » et des gommeux ; mais la comédienne y gagne le respect des amateurs de bons spectacles ; et les applaudissements dont on récompense le talent de celle-ci valent bien les convoitises dont on paie les complaisances de celle-là.

Pour simuler l'agonie et la mort

L'agonie d'un acteur à la scène, c'est la consécration suprême de son talent. C'est la gloire !

Il sait bien qu'on répètera après lui : « Ah! si vous aviez vu mourir X...! »

La mort, au théâtre, immortalise. C'est, pour l'artiste une bonne fortune. Interrogez la plupart des comédiens, demandez-leur quels sont leurs rôles préférés, ils vous répondront : « Ce sont les rôles où il y a une belle scène d'agonie. »

« A quelles exagérations et à quelles acrobaties dans la *mort au théâtre* n'avons-nous pas vu donner lieu, et à quelles contorsions prises pour du grand art? dit le docteur Charles Hacks (1). Il est bien évident que ceux qui meurent ainsi au théâtre, successivement échauffés par la scène ou la situation, se sont appliqués par des contorsions, des râles, des gestes extraordinaires ou incohérents à rendre, avec ce qu'ils croient être une saisissante et chaleureuse réalité, le terrible moment qui précède la mort, l'agonie. Mais de ce quelques-uns y ont trouvé un gros succès auprès du public, il ne s'ensuit pas obligatoirement que le vraisemblable à la scène ait été la vérité de la nature, ni même simplement sa reproduction ou sa traduction.

« L'acteur qui a mimé s'est trompé et plus encore le public qui l'a applaudi.

---

(1) « Le Geste. » Editeurs : Marpon et Flammarion. 10 francs.

» La mort, en effet, n'est pas en soi une chose quelconque, banale, qui se puisse traduire comme on veut. Elle est toujours et partout la même et, pour bien mourir au théâtre, il faut avoir vu mourir.

» Un léger pincement des draps et des effets, un rapide spasme, une sorte de va-et-vient répété et automatique des doigts sous les draps ou sur les habits, pendant que la respiration se ralentit, puis tout à coup l'affaissement et l'immobilité subite, avec la remise en place instantanée de tous les traits de la face jusqu'alors tirés, telle est la minute ultime de l'agonie chez tous. La comparaison avec une lampe qui s'éteint est d'une infinie justesse. La mort est calme et tranquille dans la nature; la secousse, le râle, la contorsion, sortent du magasin des accessoires, c'est le trompe-l'œil substitué à la nature; dans la mort ils ne sont pas même l'extrême exception.

» La mort, répétons-le bien, c'est cette sorte de mussitation des avant-bras et des doigts, calme et lente, et surtout la remise en place instantanée des traits.

» La physionomie, jusqu'alors altérée par la maladie, bouleversée par la souffrance, qui rendait l'homme méconnaissable, horriblement changé, en faisait une grimace, un masque boursoufflé et violacé par l'asphyxie terminale, se détend subitement au moment précis de la mort, l'agonisant était la caricature, le mort redevient l'homme, le masque serein du vivant se retrouve dans ce grand et dernier sommeil de la mort.

» Ceci pour la mort au lit ou sur la chaise longue, occasionnée par la maladie ou par exemple par l'empoisonnement lent.

» Quant à la mort par arme à feu, fusillade ou suicide, elle est plus simple encore. Ici plus de mussitation, de gestes vagues, de recherches : l'écroulement sur les jambes qui s'affaissent, et c'est tout. Le polichinelle qui s'affale, voilà l'image exacte de la mort chez le fusillé, le poignardé ou le suicidé. Si la mort est immédiate, l'écroulement sur soi-même a lieu immédiatement aussi, sans secousses et sans gestes; le mort ne tombe ni en avant ni en arrière, ni même de tout son long; il s'écroule, se tasse et ne s'allonge jamais. Le mort tombe dans la position du poids du corps, inerte et jamais dans une pose théâtrale affectée, comme par exemple les bras en croix, en arrière. Les morts que, sur les champs de bataille, on trouve étendus, le ventre en l'air, par exemple, sont ceux que l'on a placé, déposé ainsi, ou ceux que le hasard d'une volée de mitraille, reçue à cheval, a enlevé de la monture, porté en l'air un instant, puis laissé retomber comme une masse tout du long.

» Quelqu'immédiate que soit la mort, ou quelque lente qu'elle soit, il y a un phénomène qui domine toute la scène, c'est la remise en place des muscles, leur flaccidité. Ce que nous avons vu pour la face, nous

le retrouvons pour le corps. La mort ne fige pas le geste : le trompette qui meurt, son instrument à la bouche, et que l'on retrouve dans cette attitude, est une légende, poétique peut-être, mais fausse. Aucun mort ne conserve l'attitude dans laquelle la mort l'a surpris ; toujours, au dernier moment, il se fait une détente d'inertie, une résolution molle, qui donne aux membres passivement l'attitude pesante de chose inerte. L'image du polichinelle se retrouve encore ici : pas plus le trompette ne gardera son instrument, le soldat son arme, dans une attitude quelconque après la mort, que le polichinelle, homme et marionnette, ou plutôt l'homme devenu marionnette par la flaccidité subite de son système musculaire, son passage de matière réagissante à matière inerte, s'écroule mort comme un chiffon ; le système osseux, seul rigide, l'empêche de s'écrouler comme une simple peau de vache sur elle-même et en un petit tas.

» Telle est rapidement esquissée la mort en trois mots : mussitation, remise en place, écroulement.

« Tout ce qui sort de là est clownerie et faux, l'acteur et l'auteur se trompent également quand ils contorsionnent leurs morts ou leur font garder l'expression d'un sentiment quelconque ; le mime ne s'y trompera pas, il mourra vrai.

. . . . . .

» La même exagération se retrouve dans la chute au théâtre. Je ne sais quel mauvais génie peut persuader aux comédiens, mais surtout aux actrices de nos jours, qu'il y a tant d'art à se laisser tomber, je dirai presque à se précipiter par terre, avec une force telle qu'on serait presque tenté de croire qu'elles ont l'intention de se fendre le crâne. Lorsqu'on applaudit un jeu aussi dégoûtant, c'est apparemment pour féliciter la pauvre personne de ne s'être rien cassé en tombant. Ce sont là des tours de force de cirque ou de la foire, mais non des gestes de la nature.

» Est-ce à dire cependant qu'il faille absolument reproduire, photographier la nature au théâtre ? Evidemment non.

» Le geste au théâtre offre encore cette singulière fortune que, tout en restant vrai et pour rester vrai, il ne lui faut pas copier servilement la nature. La nature est rarement si parfaite, que cela suffise ; d'autres fois, elle est tellement laide, qu'il convient, qu'il est nécessaire de la corriger. Mais pour cela, il ne faut nécessairement pas l'adultérer entièrement. »

Du public

Le bon acteur ne doit jamais s'inquiéter de paraître devant une assemblée peu nombreuse ; son dépit le déshonorerait autant que le

public : au contraire, le comédien doit redoubler d'efforts pour obtenir d'une petite chambrée autant d'applaudissements qu'il en recevrait d'un auditoire complet.

On sait d'ailleurs que les acteurs qui se plaignent le plus de voir peu de monde au spectacle sont ordinairement les plus mauvais; ils attendent de la folle multitude l'applaudissement que le vrai talent obtient même du petit nombre.

Saluts

L'acte terminé, on applaudit.

Si l'on relève le rideau, rentrez en scène et lorsque vous êtes arrivé au milieu, saluez le public d'une simple inclinaison de la tête.

Beaucoup d'acteurs, quand ils sont rappelés, viennent saluer sans lâcher le décor, qu'ils tiennent en s'inclinant; ce sans-façon est toujours condamnable : le public a droit, en tout temps, aux égards de ceux qu'il est appelé à juger; bien souvent d'excellents comédiens se sont entendu chuter pour avoir manqué à ces préceptes de bonne tenue.

Il ne faut pas toujours s'estimer à raison des applaudissements qu'on reçoit; ce n'est là, souvent, qu'une marque de bonté, d'encouragement; quelquefois c'est une affaire d'habitude, de comparaison avec des acteurs médiocres ou moins favorisés par la nature; il faut même avouer que les bravos sont parfois prodigués par l'ignorance, entraînés par la « claque ». Donc, ne vous enivrez point des applaudissements; et ne vous découragez pas des sifflets. Les sifflets n'étouffent que les sots, les applaudissements n'étourdissent que les fats.

Si une corbeille de fleurs est offerte à une actrice, c'est l'acteur qui la reçoit en remerciant la personne qui la lui remet, tandis que l'actrice la salue gracieusement sans quitter sa place en scène; l'acteur remet alors à sa partenaire le bouquet qu'il vient de recevoir, en se tournant vers le public avec un air de le remercier à son tour.

Du droit de siffler

L'acteur qui craint le sifflet le mérite.

Les comédiens les plus aimés, — voire les plus illustres — ne furent pas épargnés : on siffla Fleury, la Champmêlé, Dazincourt, Lekain, Quinault-Dufresne, la Clairon, Dugazon, Mars, Frédérick Lemaître et quantité d'autres.

L'auteur dramatique qui a peur du sifflet n'est pas un auteur dramatique. C'est ainsi que Molière, Racine, Pradon, Fontenelle, puis Thomas Corneille, Marmontel, Royou, Mercier, voire même Dumas, Victor Hugo, Victorien Sardou, et parmi nos contemporains, Octave Mirbeau, Henry Bernstein furent sifflés à plusieurs reprises.

Nous ne pouvons manquer de rappeler les charivaris infernaux — où les sifflets à roulette tenaient la première place — qui eurent lieu à la Comédie-Française les soirs des représentations du *Foyer* et de *Après Moi*, cabales qui eurent pour résultat l'interruption des représentations de ces pièces intéressantes.

Pourquoi la police s'ingère-t-elle de réglementer au théâtre l'usage du sirflet? Quelle mesure d'ordre justifie l'interdiction que nous subissons d'exprimer par un bruit conventionnel notre déplaisir, notre ennui, voire notre dégoût, si nous en éprouvons, d'entendre un dialogue inepte, qui attente à tout ce que nous aimons, admirons ou respectons, qui insulte au Beau, au Vrai, au Juste?

Devons-nous le tolérer en nous taisant de crainte de nous voir appréhender par un agent de police et être expulsés de la salle de spectacle?

Nous troublons le spectacle, dites-vous? D'abord, est-ce une cérémonie religieuse? Et puis, lequel des deux bruits le trouble davantage, celui du sifflet ou celui de la claque, qui interrompt à chaque instant une scène?

La logique s'impose. Contre le cabotinisme le sifflet est, pour le public, ce que la plume est pour le critique, une arme défensive. C'est par le sifflet que les clients (spectateurs) empêchent le sabotage de la marchandise présentée (pièce et acteurs) par le commerçant (directeur).

Aussi estimons-nous, avec les personnes compétentes, qu'on a le droit d'exprimer librement son opinion quand on a été trompé par la réclame.

Et nous disons avec Boileau : « C'est un droit qu'à la porte on achète en entrant. »

La critique

La critique est aisée, l'art est difficile. Tâchez d'en faire autant, disent les pauvres bobèches. Qu'en pense l'érudit critique M. Emile Mas?

Certaines vieilles perruques de théâtricule admettent les observations de leur metteur en scène, mais non celles du journaliste. Cabot Ier parle tout de suite de boxer le critique assez courageux, s'il ne remplace pas dans son article « pitrerie » par « génie »!

Que les artistes le sachent, la critique n'est jamais redoutable qu'à ceux qui s'entêtent dans la routine; pour les autres, c'est le coup de fouet, le stimulant nécessaire, la loi même du progrès; elle entretient l'activité et développe le talent.

La critique conduit à la discussion; la discussion aboutit à la réflexion, la réflexion est un travail de l'esprit et quand l'esprit commence à travailler, tout va bien.

Donc la louange est l'ennemie du progrès et n'est nécessaire qu'aux volontés chancelantes : en nous aveuglant sur nos défauts, elle nous fait rester sur la route de la médiocrité, lorsque la nature nous avait donné les moyens de nous élever au-dessus du vulgaire. En nous faisant fermer l'oreille aux conseils sincères de la vérité, la louange nous fait prendre l'amour-propre pour le génie, la vanité pour le mérite, la facilité pour le talent.

Combien d'acteurs, en demandant des conseils, ne veulent recevoir que des éloges? C'est surtout à l'égard des débutants qu'il faut être avare de compliments excessifs, tout en les encourageant. La flatterie en a fait avorter un grand nombre : elle arrête l'essor d'un génie qui, se croyant parfait, ne prend plus la peine d'acquérir ce qui lui manque.

Faites-vous donc des amis prompts à vous critiquer. Aimez qu'on vous conseille et non qu'on vous loue. Sachez discerner l'ami véritable d'avec le flagorneur. Le premier est rigoureux, inflexible à l'égard de vos négligences, ne les pardonne point; pour le second, tout ce que vous faites est charmant, divin. Sachez que l'homme compétent et désintéressé n'a point de ces emballements.

Ouvrages consultés :

Pour monter et jouer une pièce, par Jean Blaize.
Dictionnaire de l'art dramatique, par Charles de Bussy.
Bréviaire des comédiens, par Lelion-Damiens.
Entre les frises et la rampe, par Alphonse Daudet.
Le Geste, par Charles Hacks.
Pour jouer la comédie de salon, par André de Lorde.
Comment on devient comédien, par Dorion-Masselin.
Réflexions sur l'art théâtral, par François Talma.
Naturalisme au théâtre, par Emile Zola.

Principales librairies théâtrales, dépositaires des ouvrages techniques de M. Ad. Brachart

---

BELGIQUE :

E. LELONG

33, rue des Pierres, BRUXELLES

FRANCE :

MICHAUD

11, boulevard des Italiens, PARIS

SUISSE :

FŒTISCH Frères, S. A.

LAUSANNE

Académie des

Hautes Études Scéniqu

(Théâtre d'application)

Directeur technique : ADOLPHE BRACHA

COURS GRATUITS :

Diction. — Mimique. — Interprétation. — Mise en scène. — Grimage. — Imprésariisme.

Tragédie. — Drame. — Comédie. — Vaudeville. — Pant

Ce cours d'art théâtral dramatique enseigne intégralement la technique pour devenir Imprésario, Metteur en scène, Comédien, Mime, Régisseur de conduite ou souffleur. — —

L'Académie possède un théâtre, un musée, une bibliothèque, une salle de périodiques, un bureau de statistiques et une salle de gymnastique.

NOTA. — Le catalogue est envoyé contre 30 centime timbres-poste adressés à la Librairie E. LEL

IMP. H. KUMPS-ROBYN, RUE SCARRON, 25, IXELLES

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN 2061 B67

Brachart, Adolphe
Pour interpreter un pers
nage